



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Twórczość poetycka Maurycego Gosławskiego

Author: Jacek Lyszczyzna

Citation style: Lyszczyzna Jacek. (1994). Twórczość poetycka Maurycego Gosławskiego. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

The background of the cover is a painting in a warm, golden-yellow color palette. It depicts two figures in a garden setting. On the left, a woman with reddish hair, wearing a dark dress, is shown in profile, adjusting the hat of a man on the right. The man is wearing a dark coat and a hat. The scene is set outdoors with trees and a building in the background.

Jacek Lyszczyzna

Twórczość poetycka
**MAURYCEGO
GOSŁAWSKIEGO**



Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Katowice 1994

**Twórczość poetycka
MAURYCEGO
GOSŁAWSKIEGO**

**Prace Naukowe
Uniwersytetu Śląskiego
w Katowicach
nr 1467**

Jacek Lyszczyzna

Twórczość poetycka
MAURYCEGO
GOSŁAWSKIEGO

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Katowice 1994

Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej
JERZY PASZEK

Recenzenci
ZDZISŁAW LIBERA
ZOFIA TROJANOWICZ

Na okładce zamieszczono reprodukcję
obrazu Artura Grottgera *Pożegnanie*

Rysunek na stronach rozdziałowych
Grzegorz Waliczek

Redaktor
Barbara Mańska

Redaktor techniczny
Alicja Zajączkowska

Korektor
Włodzimierz Dobrzański

Copyright © 1994
by Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 83-226-0592-7

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice

Wydanie I. Nakład 300+50 egz. Ark. druk. 12,0. Ark. wyd. 16,0.
Podpisano do druku w grudniu 1994 r. Papier offset kl. III, 70 g, 70 × 100
Cena 65 000 zł (6 zł 50 gr)

Skład: Agencja Poligraficzno-Wydawnicza „COMPAL”
ul. Matusiaka 9, 43-300 Bielsko-Biała
Druk: Przedsiębiorstwo Poligraficzno-Uslugowo-Handlowe „TANGREG” S.C.
ul. Wieczorka 6a, 44-100 Gliwice

TREŚĆ

Wstęp	7
-----------------	---

Rozdział pierwszy

Podole — romantyczna próba poematu opisowego

W kręgu literackich dyskusji i sporów	13
Struktura narracyjna <i>Podola</i>	21
Warstwa opisowa poematu	35
Problemy struktury genologicznej <i>Podola</i>	51
Romantyczna reinterpretacja gatunku	55

Rozdział drugi

Tęsknota — poemat czasu przełomu

Szkic romantycznego dramatu	61
Narrator i świat przedstawiony	68
Poemat lirycznych wspomnień	76
Struktura rodzajowa <i>Tęsknoty</i>	79

Rozdział trzeci

Poezja ulana polskiego poświęcona Polkom

Epickie rysy zbioru	82
Z perspektywy podmiotu powstańczych liryków Goławskiego	92
W starciu sił wolności i despotyzmu	109
Mesjanistyczna wizja dziejowych przeznaczeń	116
Struktura liryczna <i>Poezji ulana polskiego</i>	130

*Rozdział czwarty****Odstępca albo renegat***

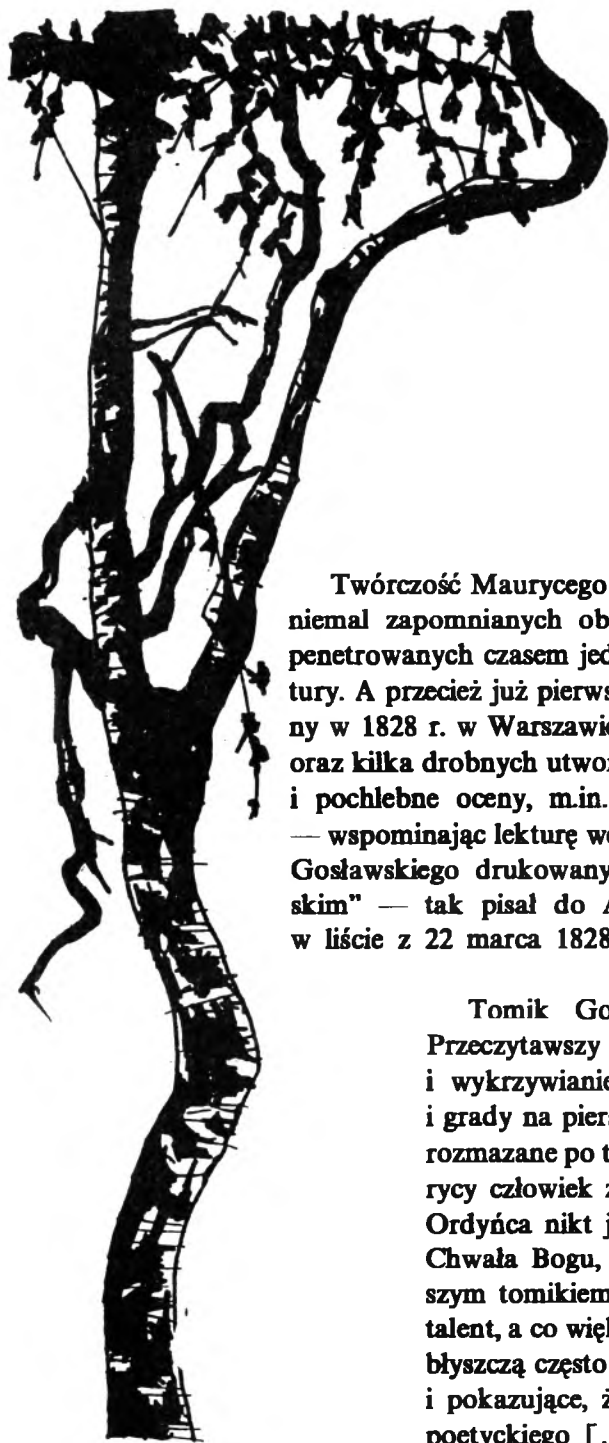
Destrukcyjna narodziwch mitów	138
Mit Orientu	151
Powstańcze ideały — zwątpienie, szyderstwo, ocalenie	159

*Rozdział piąty****Banko — gra romantycznych konwencji***

Ułan i dziewczyna — degradacja mitu	167
Ułański etos pod obstrzałem ironii	174
Gra o Polskę, czyli na wyżynach romantycznej ironii	178
W stronę poematu dygresyjnego	182

Indeks osób	188
------------------------------	------------

Summary	191
Резюме	192



WSTĘP

Twórczość Maurycego Gosławskiego należy dziś do niemal zapomnianych obszarów poezji romantycznej, penetrowanych czasem jedynie przez historyków literatury. A przecież już pierwszy tomik poety, opublikowany w 1828 r. w Warszawie, zawierający poemat *Podole* oraz kilka drobnych utworów, wywołał zainteresowanie i pochlebne oceny, m.in. Adama Mickiewicza, który — wspominając lekturę wcześniejszych prób poetyckich Gosławskiego drukowanych w „Dzienniku Warszawskim” — tak pisał do Antoniego Edwarda Odyńca w liście z 22 marca 1828 r.:

Tomik Gosławskiego pocieszył mnie. Przeczytawszy w *Dzienniku* owe „wianie i wykrzywianie”, owe wulkany ustawiczne i grady na piersiach, i jady w piersiach, i łzy rozmazane po twarzy, myślałem, że pan Maurycy człowiek zdesperowany i że go oprócz Ordyńca nikt już nigdy nie zrozumie. [...] Chwała Bogu, wytchnąłem nad tym pierwszym tomikiem. Gosławski ma niepospolity talent, a co większa, różnostronny. W *Podolu* błyszczą często wiersze godne Trembeckiego i pokazujące, że autor rozumie tajnie stylu poetyckiego [...].

Chwaląc pierwszy tomik poezji Gosławskiego, Mickiewicz wskazuje jednak równocześnie niejednorodność stylu i brak dyscypliny słowa, poczytując to za wady pomieszczonych tam utworów:

[...] niektóre obrazy nawet wykończone, ale całość źle pojęta, roztrzępana, niestosowności pełno, dysharmonia rażąca. Po wierszu jędrnym w guście Trembeckiego następuje pusty i szumny narusze-wiczowski, a potem tuż czuły i prosty à la Karpiński i koncepta nieznośne à la D'Arincourt! [...] W „śpiewach podolskich” niektóre piosnki przedziwne, wiele strof ślicznych, gdyby nie roz-wlekłość. W *Dumie o Nyczaju* znowu miary nie ma; zdaje się, że jedna strofa dzisiaj, druga wczora pisana. Prawda, że są strofy godne Zaleskiego (a u mnie to wielka pochwała) [...].

I kończy Mickiewicz te rozważania taką oto refleksją przestrzegającą przed niedojrzałościami poetyckich debiutów:

O! gdybyśmy wszyscy (zaczynam *ab ego*) nie tak prędko drukowali!¹

Podczas powstania listopadowego tworzone przez poetę-ułana utwory krążyły wśród walczących żołnierzy i ludności, trafiając do serc Polaków słowami gorącego patriotyzmu i wolą bezkompromisowej walki. Wydane już po klęsce powstania w 1833 r. we Lwowie wraz z poematem *Tęsknota* w tomie zatytułowanym *Poezja ułana polskiego poświęcona Polkom* ugrun-towały sławę podolskiego poety, który rok później zakończył przedwcześnie życie w więzieniu w Stanisławowie. W 1859 r. w Paryżu ukazały się dwa inne jego utwory w tomie zatytułowanym *Usque ad finem*² — publikowany wcześniej tylko we fragmentach *Odstępcą albo renegat* i wydany z rękopisu poemat *Banko*. Zbiorowe wydanie utworów Gosławskiego, przygotowane przez Leona Zienkowicza, ukazało się w 1864 r. w Lipsku i od tego czasu poezje autora *Podola* nie doczekały się już żadnego samodzielnego wydania. Brak wznowień sprzyjał powolnemu popadaniu w zapomnienie dorobku poety, którego postać przywoływana była zwykle już tylko z racji rocz-nicowych wspomnień jako przykład wierności patriotycznym ideałom w życiu i twórczości literackiej. Koncentrowano się przy tym przeważnie na biografii poety-ułana, nie ustrzegając się wielu niedokładności i przeinaczeń, powta-rzanych czasem i w nowszych publikacjach. W otaczającej żywot poety legendzie przypisywano mu np. ucieczkę z niewoli rosyjskiej dzięki pomocy

¹ A. Mickiewicz: *Dziela*. T. 14: *Listy*. Warszawa 1955, s. 373—374.

² M. Gosławski: *Usque ad finem*. Paryż 1859.



Fot. 1. Maurycy Gosławski. Rysunek i litografia — E. Marc.
Reprodukcja z tomu *Usque ad finem* (Paryż 1859),
ze zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. 373004 II

PODOLE,
P O E M A O P I S O W E
W CZTERECH CZĘŚCIACH.

CZĘŚĆ PIERWSZA.
PIĘKNOŚCI PODOLA.

Te rivedrò sovente
Le amene plagge,
Dove viva felice
Quando viva con te.

METASTASIO, *la Partenza*.

Błogosław dobrym niebom, jeżeli ich wola
Dała ci żyć pod słodkiem powietrzem Podola,
Jakie miłe życie!
Czego dusza zapagnie, płynie tu obficie.
Ach ile tu powabów, uciech i słodyczy!
Oko ich nie przepatrzy i myśl nie przeliczy.
I starą krwią pradziadów nasiąkła ta ziemia,
Duszę, wspomnień tysiącem, dziwi i oniemia.
Pieścidełko natury! gdziekolwiek wzrok spocznie,
Gdziekolwiek myśl zaleci w twoje okolice,
Wszędzie tron jej i ręka jaśniej widocznie,
Wszędzie odkryto jej lice.

dzielnych Podolanek (podczas gdy w rzeczywistości po kapitulacji Zamościa przedostał się on do Galicji z fałszywym paszportem dzięki pomocy rosyjskiego generała Kajzarowa), pobyt we Francji (co z kolei było efektem świadomej mistyfikacji ze strony poety, mającej uchronić go przed dekonspiracją) czy wreszcie udział w partyzantce Zaliwskiego. Legenda ta miała jednocześnie wpływ na odbiór i ocenę jego twórczości — zwracano uwagę przede wszystkim na jej patriotyczny charakter i odczytywano w niej świadectwo żołnierza i emigranta, natomiast problemy artystyczne schodziły zwykle na drugi plan. Prowadziło to z jednej strony do gloryfikacji tej poezji ze względu na jej treść i patriotyczną, pełną poświęcenia postawę autora, z drugiej zaś — do całkowitego negowania jej wartości właśnie w imię kryteriów artystycznych. Przykładem może być ocena Michała Grabowskiego:

Śród mirmidońskiego roju, który zebrał się, ażeby podrzeźniać naszej pięknej, ukraińskiej szkole, pan Gosławski jest niejako wielkim człowiekiem swojej drużyny, bo jest jej przedstawicielem najzupełniejszym. Naśladuje wszystko, co jest do naśladowania w szkole ukraińskiej, udaje każdego z jej rzeczywistych poetów: Malczewskiego, Zaleskiego, Goszczyńskiego, składa ciekawą mozaikę tych tak różnorodnych form utworu; jest to plagiator-kompilator. Być może, że prace wszystkich podobnych pisarzy wchodzić według najliteralniejszego znaczenia do obrazu uprawy języka polskiego, tam więc można je wspomnieć; nie istnieją one dla krytyki artystycznej.³

Również romantyczna konwencja autobiograficznej sugestii w poezji prowadziła często autorów piszących o twórczości Gosławskiego do traktowania jej właśnie jako źródła biograficznego, co wywoływać musiało nieporozumienia w kwestii zarówno jej interpretacji, jak i ustaleń dotyczących życia poety. Postępował tak również autor jedynej monografii poświęconej Gosławskiemu — Stanisław Zdziarski⁴, traktujący biografię i utwory poety jako wzajemnie uzupełniającą się całość. Monografia ta, opublikowana w 1898 r., przynosi podsumowanie ustaleń biograficznych dotyczących życia poety, w zakresie analizy literackiej pozostaje jednak dzisiaj mało przydatna. W nowszych czasach twórczości autora *Poezji ulana polskiego...* poświęcił kilka prac Mieczysław Giergielewicz, bywała ona także przedmiotem zainteresowania innych autorów piszących o wybranych problemach polskiego romantyzmu.

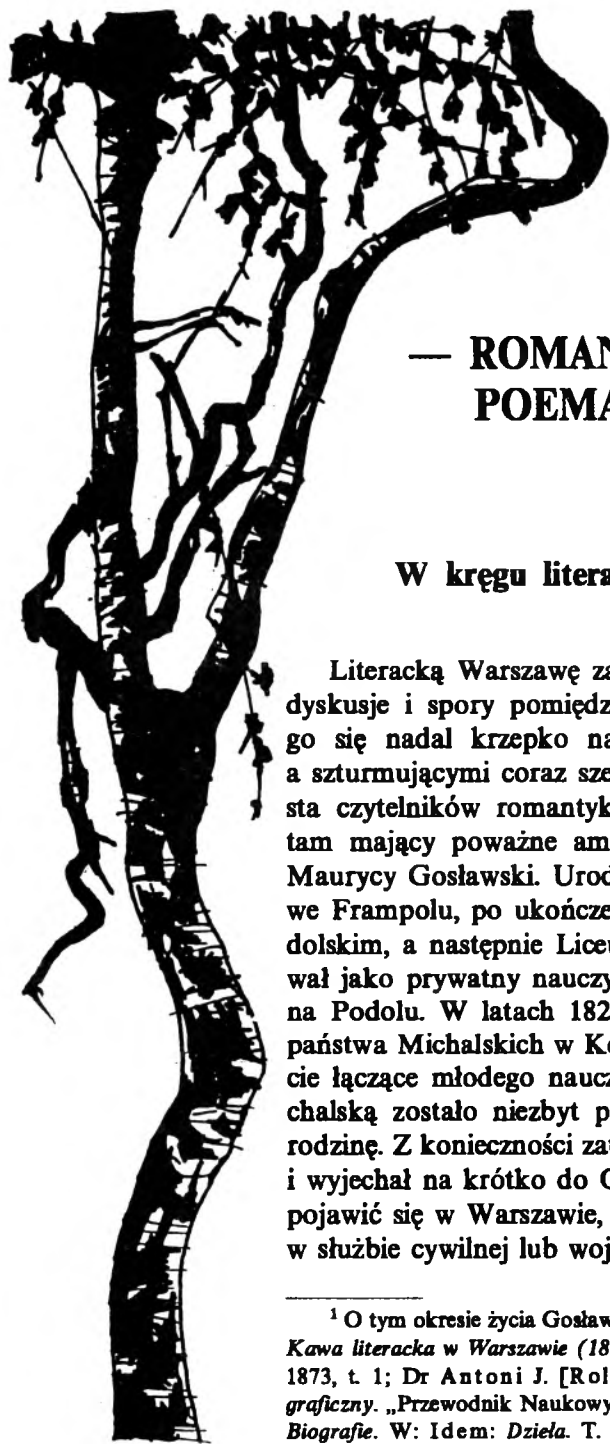
Z perspektywy ponad półtora wieku twórczość Gosławskiego wydaje się interesująca nie tylko jako odzwierciedlenie pewnych istotnych procesów

³ M. Grabowski: *O szkole ukraińskiej poezji*. W: Idem: *Literatura i krytyka*. Wilno 1840, s. 34.

⁴ S. Zdziarski: *Mawrycy Gosławski. Zarys biograficzno-literacki*. Petersburg 1898; przedruk w: Idem: *Szkice literackie*. Lwów 1903.

zachodzących w literaturze przełomu lat dwudziestych i trzydziestych ubiegłego stulecia, ale również jako oryginalny i cenny wkład w rozwój poezji polskiego romantyzmu. Uzasadnia to celowość podjęcia próby opracowania monografii poświęconej dorobkowi poetyckiemu tego twórcy. Zamiarem autora niniejszej pracy jest nie tylko przypomnienie twórczości Gosławskiego i podjęcie analizy literackiej poszczególnych utworów, ale jednocześnie spojrzenie na nią także w kontekście procesów historycznoliterackich pierwszej połowy XIX wieku. Pozwala to na ukazanie sposobów realizacji pewnych wzorców i wykraczania poza istniejące wówczas konwencje literackie. W analizie utworów szczególny nacisk położono na kwestie ich struktury genologicznej, traktowanej jako punkt wyjścia — odmienność struktury literackiej poszczególnych utworów narzuca bowiem różne kierunki dalszego toku ich analizy. Sygnalizowane są także pewne problemy biograficzne, gdy jest to potrzebne do wyjaśnienia niektórych kwestii dotyczących utworu. Monograficzny charakter pracy sprawia, że przyjęto w niej układ chronologiczny, zgodnie z którym poszczególne rozdziały poświęcone są omówieniu kolejnych utworów poety.

Autor składa szczególnie serdeczne podziękowania Profesorowi Ireneuszowi Opackiemu, jak też Profesorom Zofii Trojanowiczowej, Zdzisławowi Liberze i Marianowi Maciejewskiemu za cenne uwagi oraz sugestie, które przyczyniły się do nadania ostatecznej formy tej książce.



PODOLE — ROMANTYCZNA PRÓBA POEMATU OPISOWEGO

W kręgu literackich dyskusji i sporów

Literacką Warszawę zajmowały wciąż jeszcze żywe dyskusje i spory pomiędzy zwolennikami trzymającego się nadal krzepko na parnasie obozu klasyków a szturmującymi coraz szerszym frontem literackie gusta czytelników romantykami, gdy z Podola przybył tam mający poważne ambicje literackie młodzian — Maurycy Gosławski. Urodzony 5 października 1802 r. we Frampolu, po ukończeniu szkoły w Kamieńcu Podolskim, a następnie Liceum Krzemienieckiego pracował jako prywatny nauczyciel w domach ziemiańskich na Podolu. W latach 1825—1826 przebywał w domu państwa Michalskich w Kordyszówce. Wzajemne uczucie łączące młodego nauczyciela i pannę Melanię Michalską zostało niezbyt przychylnie przyjęte przez jej rodzinę. Z konieczności zatem opuścić musiał tę posadę i wyjechał na krótko do Odessy, aby w marcu 1827 r. pojawić się w Warszawie, szukając możliwości awansu w służbie cywilnej lub wojskowej¹. Objął tam stanowi-

¹ O tym okresie życia Gosławskiego piszą m.in. K. W. Wójcicki: *Kawa literacka w Warszawie (1829–1839)*. „Biblioteka Warszawska” 1873, t. 1; Dr Antoni J. [Rolle]: *Maurycy Gosławski. Szkic biograficzny*. „Przewodnik Naukowy i Literacki” 1874; L. Siemieński: *Biografie*. W: Idem: *Dzieła*. T. 2. Warszawa 1881; S. Zdziarski:

sko w kancelarii Wielkiego Księcia Konstantego, równocześnie nawiązując kontakty z warszawskim środowiskiem literackim. Ten warszawski epizod w życiu Gosławskiego trwał tylko jeden rok i nie przyniósł młodemu poecie spodziewanych sukcesów. W maju 1828 r. opuścił on stolicę, podejmując służbę w wojsku rosyjskim jako cywilny urzędnik w sztabie generała Dybicza, prowadzącego wówczas kampanię turecką.

Zanim zdecydował się poświęcić karierze wojskowej — nie rezygnując jednak i wówczas z ambicji literackich, o czym świadczy chociażby napisany w tym okresie i zaginiony później *Pamiętnik pobytu na Wschodzie 1828–1829*² — wydawało się, że czekały go obiecujące perspektywy. Bardziej chyba niż na urzędnicze awanse liczył on na swój talent poetycki, dzięki któremu mógł szybciej zdobyć sławę, niż dosługując się ewentualnych godności w administracji Królestwa Polskiego. Konkretnym argumentem był poemat opisowy *Podole*, nobilitujący Gosławskiego jako poetę i tym samym dający mu prawo wstępu w literackie środowisko Warszawy³. Poemat ten mógł liczyć na uznanie zarówno klasyków, ceniących ten gatunek literacki, jak i romantyków, do których przemawiać musiały wybitnie romantyczne rysy utworu.

Gosławskiemu udało się szybko nawiązać kontakty z przedstawicielami obydwu obozów literackich i wejść w ich środowisko. W sytuacji jednak, gdy literacka Warszawa była podzielona, gdy w salonach i w prasie toczyły się dyskusje, podczas których wytyczano argumenty za jedną bądź drugą szkołą poetycką, również Gosławski zająć musiał w tych sporach jakieś stanowisko. Klasycy pod wodzą Koźmiana i Osińskiego nadawali ton w opiniotwórczych ośrodkach Warszawy — w uniwersytecie, teatrze, prasie, salonach, jednak dla młodego pokolenia ideały Horacego i Boileau stawały się anachroniczne, coraz liczniejsze grono zwolenników romantyczności stawiało sobie za wzór Szekspira, Waltera Scotta, Byrona, Goethego, Schillera, Mickiewicza, często zresztą wyrażając swe uwielbienie naśladownictwem ich utworów. Jakiś czas co prawda wielu próbowało trzymać się pośrodku, bywając w salonach klasyków i czytując poetów romantycznych, powoli jednak w tych sporach poglądy i postawy coraz wyraźniej się krystalizowały.

Maurycy Gosławski. *Zarys biograficzno-literacki*. W: Idem: *Szkice literackie*. Lwów 1903; H. Galle: *Maurycy Gosławski*. W: *Wiek XIX. Sto lat myśli polskiej*. T. 3. Red. I. Chrzanowski, H. Galle, S. Krzemiński. Warszawa 1907; P. Mączewski: *M. Gosławski w Warszawie*. „Kurier Warszawski” 1934, nr 327; A. Bar: *Plotkarski artykuł*. W: Idem: *Kumoszki na Parnasie*. Kraków 1947; K. Rolle: *Maurycy Gosławski*. W: *Polski słownik biograficzny*. T. 8. Wrocław 1859—1960. Życie literackie ówczesnej Warszawy wnikliwie opisuje A. Kowalczykowa: *Warszawa romantyczna*. Warszawa 1987 (rozdz. IV: *Warszawa literacka*, s. 67—97).

² Dr Antoni J. [Rolle]: *Maurycy Gosławski...*, s. 427.

³ Jak pisze K. Wyka (*Pokolenia literackie*. Kraków 1977, s. 197) młodzi romantycy wychowani na ideałach klasycyzmu i racjonalizmu przywozili ze sobą „żelazne listy prawowierności” — utwory pisane w duchu klasycyzmu. *Podole* spełniało częściowo ten warunek, wykraczało jednak daleko poza normy klasycyzmu.

W podobnej sytuacji był i Gosławski, który — choć przejęty już ideałami romantyzmu, o czym świadczy dobitnie całe *Podole* — trafił najpierw do jednego z najważniejszych miejsc stałych spotkań klasyków, jakim były „obiady literackie” u generała Wincentego Krasińskiego. Bywał tam co tydzień niemal cały parnas literacki Warszawy — Kajetan Koźmian, Ludwik Osiński, biskup Jan Paweł Woronicz, Julian Ursyn Niemcewicz, Franciszek Morawski, Franciszek Salezy Dmochowski, Bruno Kiciński, Franciszek Grzymała, Gustaw Olizar⁴. Zdarzało się, że trafił tam czasem i któryś z młodych romantyków, częstym gościem był Antoni Edward Odyniec, a pewne zrozumienie i sympatię dla nowych prądów miał też wymieniony już Morawski. W salonie panował jednak niepodzielnie klasycyzm, natomiast idee romantyczne wykpiwane były w dyskusjach, chyba że ktoś chcąc podrażnić Koźmiana, podnosił zalety nowego kierunku. W tym właśnie środowisku bywał jakiś czas i Gosławski, który zapoznał się z Janem Kazimierzem Ordyńcem, redaktorem „Dziennika Warszawskiego”, dzięki czemu mógł na łamach tego pisma zamieścić fragmenty *Podola*, *Tęsknoty*, *Dumy o Nyczaju* i trochę drobnych utworów lirycznych. Obecność na czwartkowych (lub sobotnich — źródła nie są zgodne w tej kwestii)⁵ obiadach u generała Krasińskiego miała jednak dla młodego poety szczególne znaczenie — gospodarz salonu miał bowiem wystąpić w roli mecenasa, finansującego wydanie utworów poetyckich Gosławskiego. Edycja zamierzona była na trzy tomy, w pierwszym znalazło się przede wszystkim *Podole* oraz *Duma o Nyczaju* i garść drobnych liryków⁶. Tom poprzedzony został wierszem dedykacyjnym, w którym Gosławski wychwalał dawne zasługi generała, weterana wojen napoleońskich, cieszącego się powszechną sławą i szacunkiem.

Wnet jednak spotkało poetę — i nie tylko jego — srogie rozczarowanie. Postawa Krasińskiego podczas pamiętnego sądu sejmowego, gdy jako jedyny z sędziów głosował on za uznaniem winy i skazaniem spiskowców oskarżonych o zdradę stanu, jaką stanowić miało podjęcie konspiracyjnej działalności stawiającej sobie za cel odrodzenie niepodległości Polski, oburzyła całą patriotycznie nastawioną opinię publiczną. Również Gosławski potępił swoje go dotychczasowego protektora. Wspomniana dedykacja w tych okolicznościach nie mogła zachęcać czytelników do sięgnięcia po tom utworów Gosławskiego, toteż poeta starał się zniszczyć pozostałą część nakładu lub przynajmniej usunąć niefortunna pochwałę generała, okrzykanego teraz zdrajcą. Oczywiście o wydaniu następnych dwóch tomów nie mogło już być mowy. Poeta zerwał także ze środowiskiem klasyków, od których związaną z romantyzmem młodzież dzieliły w wielu sprawach — zwłaszcza dotyczących kwestii

⁴ A. Bar: *Wincenty Krasiński i jego literackie obiady*. W: Idem: *Kumoszki na Parnasie...*, s. 51—88.

⁵ Ibidem, s. 57.

⁶ M. Gosławski: *Poezje*. Warszawa 1928.

lojalności wobec narzuconej Królestwu obcej władzy oraz celowości działań spiskowych — również poglądy i postawy polityczne. Ostatecznie Gosławski zdecydował się opuścić Warszawę.

Od klasyków oddalał się on jednak już wcześniej, tym bardziej że o przynależności do tego obozu czy nawet akceptacji ich programu literackiego w przypadku Gosławskiego nie było nigdy mowy⁷. Jego obecność w tym środowisku wynikała raczej z chęci nawiązania kontaktów z literackim parnasmem Warszawy — rzecz zrozumiała u poety przybyłego do stolicy i zamierzającego zrobić tam karierę literacką. Umacniały to liczne osobiste przyjaźnie nawiązane w tych kręgach, ale już wyraźnie romantyczna świadomość literacka Gosławskiego, której dowodem jest *Podole*, oddzielała go od poglądów klasyków. Zdarzyło mu się wprawdzie napisać i satyryczny wiersz wykipiwający romantyczną „balladomanię”⁸, jednak ostrze jego pióra zwrócone było przeciwko klasykom. Znaczącym przykładem jest tu chociażby sprawa napisanej przez Gosławskiego i rozłożonej na kilka numerów „Gazety Polskiej” — czołowego wówczas bojowego organu romantyków, w którym sprawami literackimi kierował Maurycy Mochnacki⁹ — recenzji *Pism wierszem* F. S. Dmochowskiego, skądinąd zresztą z Gosławskim zaprzyjaźnionego¹⁰. W satyrycznych recenzjach autor przewrotnie zarzucał Dmochowskiemu niezgodność z przepisami Horacego, kaleczenie języka i wady stylu, posuwając się nawet do przypuszczenia, że gdyby poeta poradził się Koźmiana i Osińskiego, z pewnością byliby oni powstrzymali go przed wydaniem tych utworów i poradzili jeszcze kilkuletnią pracę nad ich doskonaleniem. W ten sposób recenzja parodiuje uprawianą przez klasyków krytykę literacką ferującą wyrok w zależności od stopnia zgodności ocenianych utworów z wzorcami i przepisami antycznymi oraz francuskimi. Ten jawnie kpiący z klasycystycznych norm poetyckich i autorytetów ton Gosławskiego nie mógł pozostawiać już żadnych złudzeń co do jego poglądów i sympatii literackich.

Interesująco wyglądają też uwagi na ten temat, zamieszczone w przedmowie do pierwszego tomu poezji Gosławskiego. Poeta dyplomatycznie — w końcu druk tego tomiku zawdzięczał związanemu z klasykami generałowi Krasin-

⁷ Znamienny jest fakt z okresu nauki w Liceum Krzemienieckim, gdzie działało wówczas „Towarzystwo uczniów ćwiczących się w dobrym mówieniu i pisaniu”, stawiające sobie cele w duchu oświeceniowego racjonalizmu, choć nie wolne już od wpływów nowych tendencji. Wstępując w jego szeregi, Gosławski nie przedstawił wymaganej statutem rozprawy naukowej, lecz w drodze wyjątku przyjęto go na podstawie zaprezentowanych własnych utworów poetyckich. Zob. Dr Antoni J. [Rolle]: *Maurycy Gosławski...*, s. 412.

⁸ M. Giergielewicz: *Nieznany wiersz powstańczy Gosławskiego*. „Ruch Literacki” 1930, nr 9.

⁹ Zob. M. Giergielewicz: *Maurycy Gosławski jako krytyk literacki*. „Ruch Literacki” 1930, nr 4; A. Bar: *Romantyczni antagoniści*. W: Idem: *Kumoszki na Parnasie...*, s. 321.

¹⁰ „Gazeta Polska” 1827, nr 173, 201, 275 oraz 1828, nr 81.

skiemu — nie przyznaje się do przynależności do któregoś z obozów literackich, negując sam sens takich podziałów:

Bez wątpienia zechcesz Pan wiedzieć, czy jestem wyznawcą szkoły klasycznej, czy romantycznej? Szczerze odpowiem: żadnej, nie wiem nawet, czy mogą te szkoły istnieć lub nie.

(s. 7)¹¹

Zaraz w następnych słowach Gosławski wyklada jednak swoje zdanie na temat poezji, jej natury i źródeł, co pozwala nam bez cienia wątpliwości stwierdzić, z którą szkołą należy wiązać jego przekonania estetyczne:

Natura, umysł, serce są źródła, z których czerpałem. Jeżeli tedy natura, umysł i serce będą każde w szczególności romantyczne lub klasyczne, wtenczas i natchnienia od nich pochodzące takie być muszą. Pisałem, co czułem, co mi się zdało. Uważam poezję jako córkę serca i wyobraźni — wprawdzie dzieci często odradzają się, i rodzicielskich rysów nie zachowują obrazu, są jednak zdarzenia, że im bywają podobne mniej więcej. Stopień tego podobieństwa stanowi o wartości poezji.

(s. 7)

Poezja jako „córka serca i wyobraźni” to już nie określenie klasyka, zwłaszcza gdy idzie za tym deklarowane odrzucenie wszelkich prawideł w poezji, która „rozpiera natchnioną pierś wieszczą”:

Serce nie może czuć romantycznie, równie jak wyobraźnia działać; ani jednemu, ani drugiej prawideł narzucać niepodobna. I poezja więc co do istoty swojej pod żadne nazwisko podchodzić nie może. Równie ona jak miłość, sama stwarza siebie, bez naszej woli i wiedzy, bez woli i wiedzy rozpiera natchnioną pierś wieszczą, wydobywa się i w biegu swoim niepowstrzymana unosi wszystkie nasze władze.

(s. 7)

Również jawnie romantyczne jest odrzucanie przez Gosławskiego podziałów literatury na gatunki, które w teorii i praktyce literackiej klasyków determinowały obecność określonych treści, sposób i ton wypowiedzi poetycz-

¹¹ Cytaty z utworów Gosławskiego pochodzą — jeżeli nie zaznaczono inaczej — z wydania M. Gosławski: *Poezje*. Przedmowa L. Zienkowicz. Lipsk 1864.

kiej. Autor *Podola* uważa, że ujmowanie poezji w takie czy inne formy gatunkowe jest działaniem wtórnym wobec jej istoty, aktem porządkującym, lecz nie kreującym:

Ciekawy jestem, czy w chwili silnych natchnień, wzniesionych uczuć do stopnia namiętności, przyjdzie na myśl poecie, jak czuje, jak pisze? Sądzę, że nie wie o tem naówczas. Poezja musi pierwiej zrodzić się, potem się dopiero objawia. Że jest uczuciem naturalnem, przeto musi być jednorodna, niepodzielna; pokąd natchnienia jej nie objęte słowem, nie zna żadnych nazwisk, żadnych podziałów; [...]. Jeżeli odlane natchnienia przybierają kształt zewnętrzny odpowiedni modzie, podług której autor włożył na nie odzienie, nie idzie za tym, aby natura poezji odmienić się miała. Wzięte na chrzcie imiona Piotra, Grzegorza lub podobne nie zmieniają natury człowieka; dlaczegóżby chrzestne imiona poezji zmieniać jej istotę miały? Jeżeli mamy szczegółowe podziałowe jej nazwiska, jako: ody elegie, dramaty itd., potworzyliśmy je sobie sami dla odznaczenia wyraźniej odcieni i stopni jej natężenia; podziały te są dla nas, nie dla poezji.

(s. 7—8)¹²

Zanegowanie podziałów gatunkowych jako jednego z esencjonalnych elementów poezji daje Gosławskiemu sposobność do nieco zakamuflowanego, ale wystarczająco jednak czytelnego ataku na pozycje klasyków:

Prędzej bym się zgodził, że jest poezja oryginalna i naśladowcza, niż na wszystkie inne podziały. Z tych dwóch łatwo wyprowadzić można inne, nad którymi dzisiaj wszyscy, i bardzo, i nie bardzo uczeni, tyle bezkorzystnych toczą sporów, to jest nad poezją klasyczną i romantyczną.

(s. 8)

Nawiązując dalej do proponowanego podziału na poezję oryginalną i naśladowczą, poeta przechodzi do otwartego już ataku na klasyków zapatrzonych w ideały Horacego i Boileau:

¹² Ze stanowiskiem Gosławskiego pokrywa się sąd Mochnackiego o niemożności ścisłego wyznaczania i klasyfikacji gatunków poezji: „W sztuce nie masz nic konwencjonalnego. Nie masz na świecie żadnego w tym względzie prawodawstwa, żadnych przepisów *a priori* czy *a posteriori*, żadnej szkoły, żadnej teorii. Są to wszystko wymysły krytyki tchnącej obskurantyzmem estetycznym.” M. Mochnacki: *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*. Łódź 1985, s. 121.

Pierwsi poeci pisali, nie znając żadnych prawideł — następcy ich, bądź przez szczególniejsze uszanowanie, bądź dla braku twórczego ducha, nie odstępowali form od poprzedników użytych, umieszczając wyobrażenia swoje lubo mniej wygodnie w ramki od tamtych podane; tak tedy utworzyła się z oryginalnej poezja naśladowcza, która z czasem nie tylko formy, ale i ducha, wyobrażenia, myśli, słowem całą ją w inne ubierając słowa, coraz odmiennie przeinaczała. Z tego ciągłego nicowania powstała poezja tak zwana klasyczna, nie mająca już na celu naśladowania natury, lecz greckich i rzymskich poetów. Ponieważ Homer śpiewał tak, nie inaczej, ponieważ w ślady jego z uszanowaniem wstępował Wergiliusz, że Rzymianie i Grecy wołali na pomoc muz, jako bogiń swojej religii, dlatego dzisiaj Anglik, Szwed lub Kirgiz ma powtarzać te same modlitwy? *cui bono?* kiedy bóstw tych nigdy nie czcił, żadnych więc łask prawnie domagać się od nich nie może. Śmieszną jest zaiste rzeczą, aby my pod innymi wpływami wykształceni i wzrosli, mogący sami przez się czuć, myśleć i działać, abyśmy, mówię, niewolniczo krążyli ciągle po tym obwodzie, po którym talenta naśladowców wiecznie idą gęsiego, i jak wyuczone szpaki to tylko wymawiać umieli, czego nas mistrz dawny nauczył. Nie — tak być nie powinno, i tak być nie może.

(s. 8—9)¹³

To samo przekonanie wyrażał Maurycy Mochnacki — z którym jako redaktorem „Gazety Polskiej” Gosławski miał kontakt — m.in. w pismach *O duchu i źródłach poezji w Polsce i Niektórych uwagach nad poezją romantyczną*, gdzie również zarzucał on klasykom niewolnicze naśladownictwo obcych wzorów, uznając klasycyzm za cechę wyłącznie starożytności. Poezja klasycystyczna była dla Mochnackiego naśladownictwem form, równocześnie odrzucał on istnienie idealnego wzoru piękna¹⁴.

Tę myśl wypowiada też Gosławski, wiążąc odrodzenie poezji i wyznaczenie przyszłych jej torów z nazwiskami sztandarowych twórców romantyzmu:

Uspodobienie wieków objawiając się coraz wyraźniej, dało odczuć całą niedorzeczność naśladownictwa tego rodzaju. Z wolna tedy zaczęto otrząsać się z uprzedzeń zastarzałych, że to tylko jest piękne, co przekopiowane od Greków i Rzymian, z uprzedzeń

¹³ Jak pisze K. Wyka (*Pokolenia literackie...*, s. 172), to, co dla klasyków było prawem bezwzględny, dla romantyków było tylko zjawiskiem historycznym, dlatego też wzory antyczne traktowane są przez nich jako przejaw estetyki okresu starożytności, nie odpowiadającej potrzebom współczesności.

¹⁴ M. Mochnacki: *Myśli o literaturze polskiej*. W: Idem: *Pisma wybrane*. Warszawa 1957.

krępujących wolny lot imaginacji, ścieśniających wolne działanie uczucia, a następnie trzymających poezję w stanie odrętwienia. Zaczęły wyższe talenta puszczać się drogą nową, odrębną od klasycznego *chaussée*, i pierwsze usiłowania dość szczęśliwie się powiodły. Schiller, Goethe, dalej Byron, Walter Scott i inni pod nowym zupełnie względem okazali nowożytnym poezję. Pierwsi oni, że minę Szekspira, zwrócili poezję na prawdziwy jej kierunek, pierwsi wykazali źródła, z których skarby jej czerpać należy. Otóż mamy i nową poezję — nazwano ją romantycznością — niech i tak będzie.

(s. 9)

Upřednie negowanie przez Gosławskiego podziału na poezję klasyczną i romantyczną nie wynikało więc bynajmniej z próby zatarcia sprzeczności i podziałów między tymi prądami literackimi, wręcz przeciwnie — podziały takie nie miały dla niego sensu, gdyż uważał ten spór za z góry już przesądzony na rzecz romantyzmu, poezji oryginalnej, z którą nie może się równać naśladowczy w swych założeniach klasycyzm:

Romantyczność dzisiejsza jest to ta sama piękność, tylko w innej sukni; cała różnica, że zmieniła cisnącą rogówkę i robrony na wygodniejsze stroje, które bardziej są jej do twarzy. Niech na balu zajaśnieje nowa piękność, czy ujdzie zawiści i szyderstw? Niech wyceluje nad inne strojem, czyż nie będzie naganiona od wszystkich jupek, czepków, loczków itp. dawniejszej mody? Ludzie nieradzi przyznają drugim wyższość, nawet przekonani o niej: to jest w ich naturze. Tak się rzecz ma i w poezji. Ileż to madrygałów, szarad i logografów stanęło pod bronią na odporcie tej romantyczności! Pośpieszyły ku odsiecz i czule idylki, i gospodarze ziemianstwa, i poważne tragedie, że nie wspomnę licznych pułków sprzymierzonych krytyków i gazetnych gabinetów, co nie wychodząc w otwarte pola, ubocznymi wpływami starają się wroga pognębić — oczerniono romantyczność, że ona wiedzie do mistycyzmu i ciemnoty, że cel jej główny zasadza się na wprowadzeniu upiórów i diabłów, że ona jest znamięniem psującego się smaku.

(s. 9—10)

W takim właśnie kontekście rozpatrywać musimy *Podole* i jego miejsce na literackiej mapie lat dwudziestych ubiegłego stulecia. Jako poemat opisowy utwór nawiązuje oczywiście do tego gatunku, który cieszył się uznaniem klasyków, spopularyzowany *Ogrodam* Delille'a. Do tego gatunku sięgnęło w Polsce wielu poetów, zwłaszcza w pierwszym dziesięcioleciu XIX wieku, gdy powstało m.in. *Rolnictwo* D. Bończy Tomaszewskiego (1802), *Wieśniak*

J. I. Kossakowskiego (1805), *Okolice Krakowa* F. Wężyka (1809 — wyd. 1820). W 1804 r. pojawił się pierwszy drukowany fragment *Sofiówki* S. Trembeckiego, prawdopodobnie w tym okresie Koźmian rozpoczął pracę nad *Ziemiaństwem polskim*. Również w połowie lat dwudziestych widoczne było zainteresowanie tym gatunkiem — w 1826 r. powstały *Dumania* w Ursynowie J. U. Niemcewicz, *Bielany* S. Bratkowskiego, *Rzeki polskie* K. J. Marcinkowskiego¹⁵. W tym też czasie Gosławski pisał swe *Podole* — w przeciwieństwie jednak do wymienionych utworów już nawet pobieżna lektura tego poematu przekonuje czytelnika, że autor wychodząc co prawda z uznanych za fundamentalne dla tego gatunku założeń, wykracza daleko poza ramy klasycystycznego poematu opisowego¹⁶.

Struktura narracyjna *Podola*

Podole skomponowane zostało z czterech części, różniących się tematem i przedmiotem opisu, strukturą rodzajową i gatunkową, sposobem narracji. Właściwie tylko pierwsza z nich — zatytułowana *Piękności Podola*, poświęcona ziemi podolskiej, jej przyrodzie i krajobrazom, pamiątkom przeszłości — zbliżona jest pod wieloma względami do konwencji klasycystycznego poematu opisowego¹⁷. Narrator wykazuje tu rozległą wiedzę, którą czasem lubi popisywać

¹⁵ T. Kostkiewiczowa: *Z problematyki gatunkowej polskiego poematu opisowego*. („*Sofiówka*” i „*Ziemiaństwo polskie*”). W: *Styl i kompozycja*. Red. J. Trzynański. Wrocław 1965.

¹⁶ Na obecność w tym poemacie elementów klasycystycznych i romantycznych wskazywał m.in. S. Windakiewicz (*Romantyzm w Polsce*. Kraków 1937, s. 23) pisząc: „Poemat jest częściowo pseudoklasycystyczny, a częściowo romantyczny. Opis jarów nad Smotryczem i Gór Miodoborskich jest w stylu Trembeckiego. Opis ceremonii weselnych ludności podolskiej w drugiej części wynika z pobudek czysto romantycznych.” Takie ujęcie sugeruje jednak, że poemat stanowi zlepek różnych, sprzecznych tendencji. Tymczasem trudno nie dostrzec, że całość *Podola* podporządkowana jest właśnie romantycznym koncepcjom poezji. Tłumaczy to również M. Giergielewicz: *Poeta Podola*. „*Pamiętnik Literacki*” 1936, s. 115—116: „[...] dla przedstawienia piękności opisywanej krainy autor uciekał się do całej obfitości stosowanych za jego czasów środków poetyckich. Gdy mówi o bogactwie Podola, o jego tradycjach historycznych, majestacie natury, sięga najczęściej do arsenału Trembeckiego i innych klasyków; natomiast przy opisie krajobrazów tęsknych, budzących zadumę, zapożycza się u autora *Marii*. Ponadto w kilku szczegółach wyczuwa się wiew poezji Mickiewiczowskiej. Rzecz można, że Gosławski starał się wyzyskać wszelkie dostępne sobie możliwości artystyczne, aby jak najokazalej przedstawić blask i urok ukochanej krainy.” O *Podolu* jako romantycznej trawestacji poematu opisowego, zdecydowanie odmiennej od klasycystycznych wyobrażeń o tym gatunku literackim, pisze A. Witkowski a: *Literatura romantyczna*. Warszawa 1986, s. 262—263.

¹⁷ Obecne w *Podolu* nawiązania do klasycystycznej konwencji poematu opisowego były powodem, że krytyczne opinie na temat tego utworu formułowane z pozycji romantycznych wskazywały właśnie na te „odstępstwa” od romantyzmu jako na swego rodzaju „skazy”. Tak m.in. pisał o *Podolu* K. W. Wójcicki: *Ostatni klasyk. Wspomnienia z pierwszej połowy naszego stulecia*. „Biblioteka Warszawska” 1872, t. 1, s. 361.

się przed czytelnikiem, niemal jak narrator klasycystyczny, wszechwiedzący i starający się wykazać erudycję, wprzęgniętą zresztą w służbę dydaktyzmu. Narrator *Piękności Podola* jest dobrze zaznajomiony z przeszłością tej krainy, przypomina dawne jej dzieje. Bywa narratorem wszechwiedzącym, przedstawiającym różne przedmioty i krajobrazy raczej „z pamięci” niż z bezpośredniego oglądu, ale czasem dochodzi do głosu tendencja przeciwna — w opisach akcentujących sam proces obserwacji i poznawania:

Jaka przestrzeń stąd widna! Nie znaleźć granicy,
 Ni lotom wyobraźni, ni biegom zrzenicy,
 Tak się ćmi na przyszłości tęskny odłóg życia,
 Różnowzory, czy jeden, zawsze do przebycia;
 Łąka — to naszych uciech i radości łąka,
 Strumień — to po niej strumień leż się naszych błąka,
 Światło — to gwiazdka marzeń kołysze nadzieje,
 Widnokrąg — to dni naszych błada wieczność dnieje;
 Dalej — ślepnie wzrok ziemski odrętwiały w rzucie;
 Bór tajemnic zaporą — a wzrokiem przeczucie!

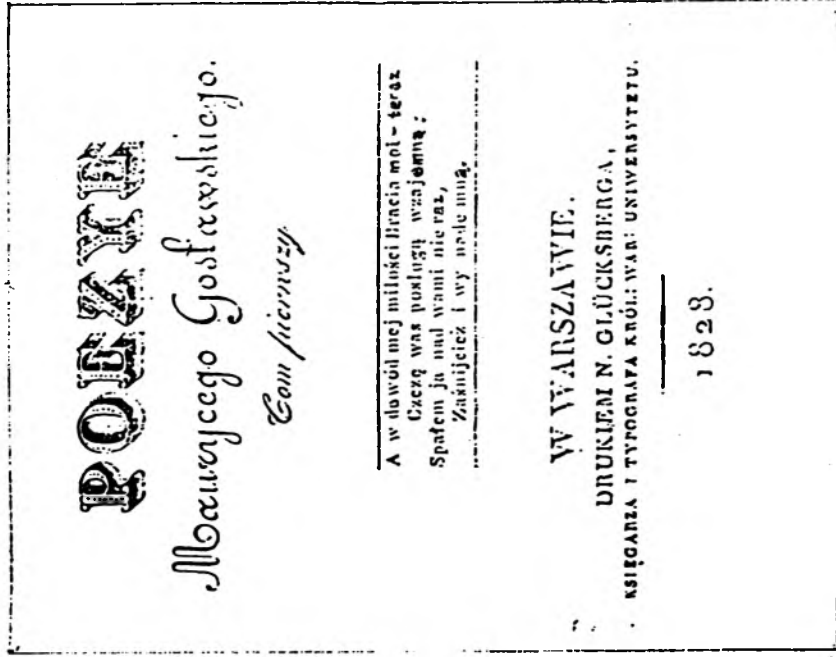
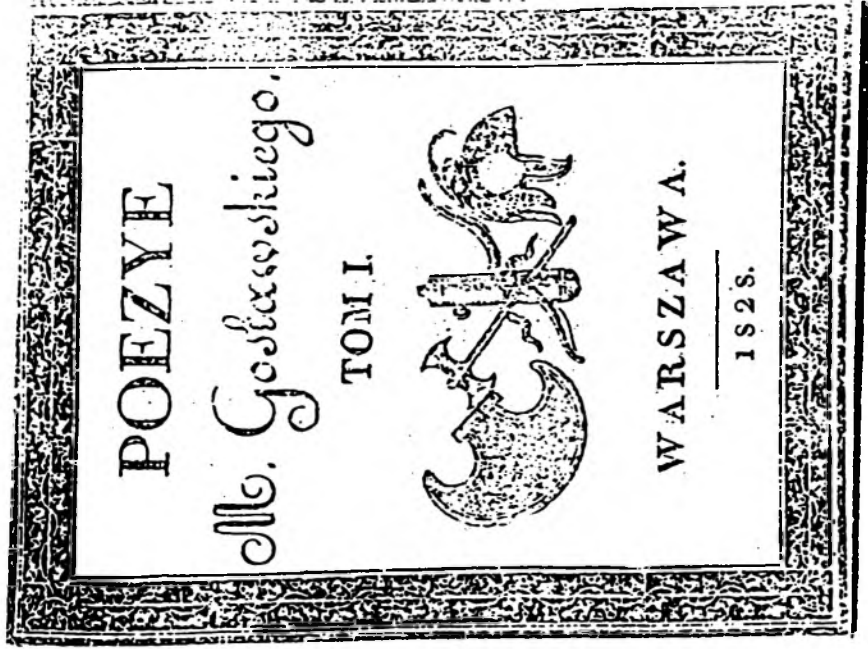
(s. 14)

Konkretność widzenia akcentowana na samym początku tego opisu przez narratora, wskazującego czytelnikowi realne elementy pejzażu — łąkę, strumień, światło (wschodzące słońce), widnokrąg, bór — idzie tu w parze z romantycznym, metaforyczno-symbolicznym pojmowaniem całego tego krajobrazu i jego poszczególnych elementów jako wizji ludzkiego losu.

Narrator zna dobrze krainę, której poświęcony jest poemat — to oczywiste, zresztą takie założenie tkwi już niejako w samej strukturze gatunkowej poematu opisowego. Tu jednak rzecz nie kończy się na samej znajomości Podola, podziwie dla jego piękna czy zalet mieszkańców. Opisuując różne części tej krainy i nawiązując do jej przeszłości, narrator często mówi wprost, jak bardzo z ziemią tą jest związany, i akcentuje swój emocjonalny stosunek do opisywanych miejsc. Chwilami porzuca sam opis, stając się w tych fragmentach tylko pretekstem do osobistych wspomnień i refleksji, aby wreszcie całą część poematu zakończyć rozbudowanym lirycznym wyznaniem swych przeżyć i minionego szczęścia:

I jam niegdyś w swobodzie słodkie śpiewał hymny,
 Skamieniały na wdzięki, sercem jak lód zimny;
 Jeden uśmiech podolski, jeden polot oka! —
 I spadłem aż na ziemię, strącony z wysoka.
 Co? ja spadłem? o! raczej, gdyby nie to oko,
 Byłżebym się od ziemi odbił tak wysoko?
 Byłżebym rozkosz życia pojąć kiedy zdołał.
 Gdyby mię głos anioła z grobu nie wywołał?
 Zmartwychwstały jej tchnieniem, oddycham swobodnie,
 I szczęście, choć raz znane, darem było od niej!

(s. 17—18)



Fot. 3. Okładka i karta tytułowa pierwszego tomu *Poezji* Maurycyego Gosławskiego z 1828 r., ze zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. 5615 I

Jak widać, klasycystyczna formuła poematu opisowego została tu znacznie wzbogacona m.in. rozbudowanymi wątkami lirycznymi, eksponującymi osobę samego narratora, skupiającymi uwagę czytelnika na jego przeżyciach. Erudycyjne ujęcie tematu osłabione zostało na rzecz podkreślenia związków emocjonalnych łączących narratora z przedmiotem opisu, korelacji pomiędzy pejzażem a ludzkimi odczuciami oraz odczytania pejzażu jako metafory ludzkiego losu. Przekonanie o niewystarczalności formy poematu opisowego do przekazania tego wszystkiego, co chciałby narrator wyrazić, zawiera się w takiej autorefleksji, która z pewnością nie wyszłaby spod pióra klasyka:

Próżno byś tej natury przekreślać chciał wdzięki;
Pióro pada nieśmiało z niedołejnej ręki.
Ona piękna i żyje! a podobnaż szczerze
Oddać ją w tej postaci na martwym papierze?
Nie! inna będzie w twojej, inna w własnej szacie,
Tak jak obraz kochanki po kochanki stracie;
Chociaż rysy te same, te same odbicia,
Nie tak sercu przypada — brak tchnienia, brak życia.

(s. 17)

Zupełnie inny od *Piękności Podola* charakter ma druga część poematu — *Wesele gminne podolskie*. W pierwszej części głównym przedmiotem zainteresowania narratora była ziemia, jej dzieje i pamiątki przeszłości, krajobrazy i natura, natomiast tutaj na plan pierwszy wysuwa się społeczność podolskiej wsi, obyczaje, kultura, pieśni. Wyraźnie opisową narrację *Piękności Podola* zastępuje tu narracja epicka, ukształtowana jednak z naddaną strukturą dramatyczną, służącą relacjonowaniu czy raczej unaocznianiu rozgrywających się bezpośrednio w polu widzenia i słyszenia narratora wydarzeń. Taki kształt narracji umotywowany jest tematem tej części, przedstawiającej przebieg weselnych uroczystości i obrzędów. Tak też widział to autor poematu, pisząc w załączonych do utworu *Niektórych objaśnieniach opisu Podola*:

[...] ma jeszcze lud podolski śpiewy weselne, które od przeszłości dzisiejszym pokoleniom przekazane w nienaruszonej zachowują się całości, a wzięte wraz z całym przewodem obrzędów weselnych stanowią rodzaj żyjącego rzeczywistego dramatu.

(s. 64)

Stąd też tak licznie pojawiają się tu włączone bezpośrednio w strukturę narracji cytaty pieśni ludowych, oracji weselnych, wypowiedzi i rozmów uczestników tej uroczystości.

Opisując lud podolski i jego obyczaje, narrator — w pierwszej części poematu wielokrotnie przyznający się do emocjonalnego związku z tą krainą,

tak bardzo mu bliską i znaną — akcentuje tu z kolei swą przynależność do opisywanej społeczności. Wiąże się z tym także jego znajomość ludowych obyczajów, które przedstawia czytelnikowi, posługując się przy tym tradycyjnymi ludowymi nazwami przedmiotów i czynności. W tekście przytaczane są liczne pieśni, zarówno obrzędowe, związane bezpośrednio z samym przebiegiem wesela, jak i inne, sławiące radość, zabawę, rycerskie cnoty oraz męstwo mieszkańców Podola. W tekst poematu włączony został nawet cały zestaw takich pieśni, przytoczonych jedna po drugiej, bez żadnych narratorskich ingerencji.

Owa pieśniowość przenika czasem sam tok narracji, nawet w relacjach o przebiegu wydarzeń; narrator przedstawiając weselne obrzędy i obyczaje, kształtuje ją na sposób ludowej opowieści. Często też powołuje się na tradycję, wyrażając przy tym aprobatę jej nakazów:

[...] nie zsiądą dopóty, póki matka Zosi
Nie wyjdzie i do chatki pięknie nie poprosi,
Bo godzien takiej cześci ich ród i odwaga,
Zresztą, tak być powinno, bo tak tryb wymaga.
(s. 27)

Narrator nie pozostaje jednak tylko beznamietnym przekazicielem relacji o rozgrywających się obrzędach i wydarzeniach — jest w jakiś sposób zaangażowany w to, co się wokół niego dzieje. Jest to zresztą zupełnie zrozumiałe, jeśli pamiętamy o jego emocjonalnym stosunku do przedmiotu opisu i przynależności do opisywanej społeczności. Żywo reaguje więc na przebieg wydarzeń, czasem sam sobie zadaje pytania, na które też zaraz znajduje odpowiedź:

Czegóż to Zosia płacze? czy rodzinnej chatki,
Którą rzucić potrzeba, czy ojca, czy matki?
[...]
Ach! żal i rodzinnej chatki,
Żal i ojca, żal i matki [...]
(s. 21)

Gdzież się dziewa pan młody? Jedzie na koniku [...]
(s. 25)

Lecz czemuż nie zsiadają z koni do tej pory?
I nie zsiądą dopóty, póki matka Zosi
Nie wyjdzie i do chatki pięknie nie poprosi,
[...]
(s. 27)

W podobnych sytuacjach narrator innych romantycznych utworów — powieści poetyckich, ballad — po zadaniu podobnych pytań na ogół zaczyna snuć domysły, przypuszczenia, podejmuje próby wnioskowania na podstawie posiadanego zasobu wiedzy i obserwacji, czasem ze zdziwieniem dostrzega nowe,

wyjaśniające wszystko fakty lub okoliczności albo też otwarcie przyznaje się do swej niewiedzy. Narrator tej części *Podola* jest w stanie sam sobie udzielić, odpowiedzi, i to zawsze trafnej — jako należący do opisywanej społeczności wie, co zgodnie z obyczajem musi nastąpić, zna przyczyny i cele postępowania poszczególnych osób. Podkreślić trzeba jednak, że nie wynika to z narratorskiej wszechwiedzy — zazwyczaj bowiem jest ona ograniczona do bezpośrednio obserwowanej rzeczywistości oraz praw i obyczajów rządzących opisywaną społecznością, a także do przekazywanych z pokolenia na pokolenie podań i opowieści ludowych, na które się czasem powołuje, jak chociażby nawiązując do legendy o pięknej Roksolance, żonie Solimana (s. 19). Narrator nie jest wszechwiedzący, gdyż jego wiedza obejmuje po prostu to, co znają lub przynajmniej znać mogą inni członkowie tej społeczności — jedynie nie należący do niej czytelnik może mieć wrażenie, iż narrator dysponuje tu niemal nieograniczoną wiedzą. Dotyczy to także znajomości przebiegu wydarzeń poprzedzających samą akcję tej części poematu — narrator zna dobrze całą historię Zosi i Artema, ich zaręczyn, ale wszystko to mógłby opowiedzieć również każdy mieszkaniec tej wsi.

Mamy tu więc do czynienia ze zobiektywizowaną narracją o wydarzeniach, których narrator jest świadkiem i uczestnikiem, usytuowanych w konkretnym miejscu i czasie, narrator nie poprzestaje jednak na tej czysto opisowej, w miarę zobiektywizowanej relacji, nie pozostaje obojętnym, bezstronnym obserwatorem, gdyż równocześnie przekazuje czytelnikowi własne wrażenia, sądy, oceny. Narrator jest nie tylko bezpośrednim świadkiem, obserwatorem i uczestnikiem rozgrywających się wydarzeń, ale także „reżyserem”, decydującym o sposobie prezentacji czytelnikowi planu akcji. Mówiąc o uczestnictwie narratora w tych wydarzeniach, trzeba określić go po prostu jako jednego z aktorów przedstawionego bardzo „scenicznie” wesela — wiąże się to z dramatyzacją (rozumianą tu jako kategoria struktury rodzajowo-gatunkowej tekstu) i teatralizacją (rozumianą jako sposób prezentacji świata przedstawionego) tej części utworu. Z dramatyzacją współbrzmi dominujący tu czas teraźniejszy narracji, a wszystko to jest uzasadnione dążeniem do przedstawienia czy raczej unaocznienia scen wesela, z całą ich obrzędowością oraz autentyzmem przytaczanych tekstów pieśni i oracji. Cała ta część *Podola* jest właściwie jedną sceną dramatyczną, a może raczej obrazkiem scenicznym, dlatego też tak wiele w niej włączonych w ramy utworu tekstów obrzędowych, pieśni, cytowanych wprost (w mowie niezależnej) wypowiedzi postaci wprowadzanych na scenę bez jakichkolwiek narratorskich zapowiedzi. Uczestnicy wesela bowiem pojawiają się niespodziewanie, zabierają głos, nie potrzebując do tego żadnej narratorskiej sankcji, gdyż narrator stanowi tu równorzędną postać sceniczną, jest jednym z nich. Stąd nie tylko każdy z bohaterów wesela może swobodnie się wypowiadać, ale czasem także narrator podejmuje z nimi rozmowę. Ma więc on — w scenicznym planie akcji — te same prawa co pozostałe postacie,

jednak spoczywa na nim dodatkowo ważny obowiązek. Cały czas jest on przecież pośrednikiem pomiędzy światem przedstawionym a czytelnikiem, którego traktuje jak jednego z gości, nie znającego miejscowych obyczajów i tradycji. Oprowadza go więc, opowiada o wydarzeniach poprzedzających dzień wesela, tłumaczy sens rozgrywających się scen, zapraszając do ich obejrzenia:

Teraz pora pokoju. Jeżeliś ciekawy,
Chodź, to ujrysz ich zabawy,
Właśnie w naszym siele
Dzisiaj jest wesele.

(a. 21)

Pojawiające się w tekście pytania, przypuszczenia czy wątpliwości przypisać można nie narratorowi, lecz właśnie gościowi — czytelnikowi, nie zorientowanemu w znaczeniu oglądanych scen. Narrator pytania te jedynie podejmuje, udzielając natychmiast odpowiedzi.

Ten podwójny charakter narratora — postaci scenicznej oraz pośrednika pomiędzy światem przedstawionym a czytelnikiem — nadaje także podwójny sens jego wplecionym w tekst utworu refleksjom i ekspresji stanów emocjonalnych. Można je bowiem odczytać jako należące do sfery narracji, ale równocześnie — jako związane z narratorem-aktorem planu scenicznego — do świata przedstawionego w utworze. Ma to konsekwencje w ukształtowaniu warstwy opisowej poematu, o czym będzie jeszcze mowa.

Podobnie jak w części pierwszej, tak i tu na zakończenie pojawia się wątek liryczny, osobiste wspomnienia i refleksje narratora, wywołane obrazem kończącego się wesela:

Pomnę huczną biesiadę — wiecznie mi pamiętna!
Moja luba była na niej!
Po cóżeś błysła wtedy gwiazdo dnia natrętna?

(a. 35)

Wszystko to sprawia, że w tej części *Podola* narrator jest jeszcze mocniej niż w poprzedniej zindywidualizowaną i skonkretyzowaną osobowością. Eksponuje on przed czytelnikiem swoją rolę na różnych płaszczyznach. W planie dramatycznym jest aktorem-uczestnikiem wydarzeń, w planie epickim — pośrednikiem, komentującym i wyjaśniającym sens wydarzeń, kierującym swą uwagę na różne plany akcji i osoby, zwracającym uwagę gościa-czytelnika na najistotniejsze momenty wesela, w planie lirycznym ujawnia się jako podmiot liryczny, koncentrujący zainteresowanie czytelnika na swych refleksjach, odczuciach i wspomnieniach.

W przeciwieństwie do części drugiej, przedstawiającej podolskie wesele, tematem części następnej, noszącej tytuł *Kłęski Podola*, jest przeszłość, dawne

dzieje tej krainy i jej mieszkańców. Dominuje tu więc narracja epicka o cechach typowo romantycznych, zbliżona do powieści poetyckiej, z charakterystycznymi momentami zaskoczenia, zdziwienia, z pytaniami:

„Nie tykaj się tych kwiatów!” jakiś głos nieznanym
Zawołał niewidzianie z zabliskich gór ściany, —
[...]
Cóż to? czy opiekuńcze jakieś jenijusze,
Czy tu pokutujące błakają się dusze?
Czy może wróżbit jaki straszną siłą czarów,
Objął rządy nad państwem tych gór i tych jarów?
To cudy, jakich oczy moje nie widziały,
Strzegą kwiatów zaklętych gadające skały.

(s. 38)

Sprawa szybko się wyjaśnia, gdy narrator dostrzega siedzącego w pobliżu „miłego staruszka”.

Podobnie jak w powieści poetyckiej, zakres wiedzy narratora jest tu ograniczony do jednego planu akcji, w którym rozgrywają się opisywane wydarzenia. Ta część poematu przejawia równocześnie pewne cechy dramatyczne — cały początkowy fragment, w którym występuje narrator dostrzegający rosnący gdzieś na uboczu barwinek i medytujący nad losem tego kwiatka, jest właściwie scenicznym monologiem, wygłaszanym przez narratora-aktora, wychodzącego na pustą scenę. Podobnie jak bohater dramatu, w monologu tym zdradza czytelnikowi-widzowi swe zamierzenia, werbalizuje odczucia, opisuje i zapowiada swe czynności:

Żal mi cię biedny kwiatku! żal miły barwinku!
Ja cię z tych miejsc odludnych w weselsze przeniosę,
[...]
Jakiś miły staruszek siedzi na kamieniu,
Uśmiecha się i dziwi mojemu zdumieniu;
Zbliżę ja się do niego, wierny jego radom,
On musi być tych kwiatów tajemnicy świadom;
Pozdrowię go, zapytam, może mi co powie.
Bóg pomóż dobry ojczu! [...]

(s. 38)

Zakres jego wiedzy zostaje tu zredukowany do takiej, jaką posiadać może postać sceniczna. Narrator nie jest już tak jak w części poprzedniej świadomym sensu i celu rozgrywających się wydarzeń pośrednikiem pomiędzy światem przedstawionym a czytelnikiem, któremu może wszystko objaśnić — tutaj opowiada tylko o tym, co widzi i odczuwa, sam bowiem jest podmiotem poznającym i podobnie jak czytelnik oczekuje wyjaśnień.

Narratora wspomaga jednak — a w przeważającej partii tekstu *Kłesk Podola* raczej wyręcza — ów „miły staruszek”, na którym spoczywa główny ciężar narracji wybiegającej w daleką przeszłość, jakiej nie może już objąć

pamięć narratora. Przeszłość ta żyje jednak w pamięci ludu, w przekazywanych z pokolenia na pokolenie opowieściach, dlatego też staruszek, jako postać ten lud reprezentująca, jest właściwym przekazicielem tej tradycji. I on właśnie podejmuje długi monolog, rozwijający się w epicką opowieść.

Całą trzecią część *Podola* potraktować można jako jedną obszerną scenę dramatyczną, złożoną zasadniczo z dwóch monologów — narratora, otwierającego i zamykającego tę scenę swoją przesyconą liryką wypowiedzią tworzącą jednocześnie jej ramy sytuacyjne, oraz staruszka, którego opowieść wprowadza zasadniczy wątek epicki. Obaj — narrator i staruszek — są tu więc w planie dramatycznym równorzędnymi aktorami na scenie, podczas gdy w planie epickim mamy do czynienia z przekazaniem przez narratora podstawowych uprawnień epickich — relacji o przeszłych wydarzeniach — staruszkowi.

Podejmując się tego zadania, staruszek rozpoczyna opowieść, wyróżniającą się szczególnymi cechami. Wskazywaliśmy już, że ta część poematu stanowi swego rodzaju scenę dramatyczną, z wyraźnie określonym kontekstem sytuacyjnym, konkretnie wskazanym miejscem i czasem rozgrywających się wydarzeń, okolicznościami towarzyszącymi spotkaniu obu protagonistów.

Z takiego właśnie kontekstu opowieści wynika wyraźne nastawienie na słuchacza, którym w tym przypadku jest narrator *Podola*. Monologi narratora i staruszka dwukrotnie tylko przechodzą w dialog: raz — w momencie nawiązania rozmowy, powtórnie — gdy narrator swym pytaniem przerywa tok opowieści staruszka, który zdążył odbiec od zasadniczego tematu:

Ojcie! A o barwinku nic mi nie powiecie?
 „Prawda! — obłąkałem się. — Ależ moje dziecię,
 Tyle wspomnień bolesnych wokoło nas krąży,
 [...]”

(s. 40)

Wszystko to jest charakterystyczne dla gawędy, wprowadzającej konwencję opowieści mówionej, wyróżniającą się akcentowaniem indywidualizowanych cech mowy, skierowanej do konkretnego słuchacza, mogącego ze swej strony ingerować w tok opowieści, podejmować dialog¹⁸. Gawędę charakteryzuje też pewna amorficzność narracji, brak spójności i konsekwencji tematycznej, co objawia się m.in. obecnością opowiadań wtrąconych w główny tok opowieści lub wręcz luźno ze sobą powiązanych fabularnie sekwencji. Tutaj wtrąceniem takim — nie związanym bezpośrednio z głównym wątkiem dotyczącym tureckiego najazdu — jest wątek zarazy, którego wprowadzenie zostało umotywowane pośrednio jedynie wspólnymi dla obu sekwencji tema-

¹⁸ O gawędzie wierszowanej pisze K. Stępnik: *Poetyka gawędy wierszowanej*. Wrocław 1983. O teorii tego gatunku w nawiązaniu do koncepcji M. Bachtina zob. M. Maciejewski: *Gawęda jako słowo przedstawione*. W: Idem: *Poetyka — gatunek — obraz. W kręgu poezji romantycznej*. Wrocław 1977.

tycznych skutkami przedstawionych wydarzeń, uzasadniającymi tytuł *Kłeski Podola*. Sam staruszek zauważa zresztą to odejście od zasadniczego tematu:

„Prawda! — obłąkałem się. — Ależ moje dziecię,
Tyle wspomnień bolesnych wokoło nas krąży,
Że myśl nigdy od razu do celu nie zdąży;
Zawsze jedna pamiątka tak przetrąca drugą,
Że w pamięci jak w lesie, bić się trzeba długo.
[...]”

(s. 40)

Daje tu zatem niemal definicję gawędowej metody kształtowania toku narracji, powstającego z połączenia odrębnych fabularnie sekwencji lub nasycenia głównego wątku obszernymi dygresjami, znacznie zautonomizowanymi i rozbijającymi w dużym stopniu tok fabularny. Wiąże się z tym także nasycenie powieści licznymi refleksjami, sentencjami, przysłowiami lub porzekadłami, nawiązującymi do ludowej mądrości i tradycji.

Staruszek jest oczywiście związany ze społecznością Podola, należy do niej. Nie tylko zna historię tej krainy i obyczaje ludu, ale podziela też ludowe wierzenia i przekonania (narrator *Podola* również je zna, lecz trudno powiedzieć, aby w pełni się z nimi utożsamiał, choć szanuje tradycję, akcentując przy tym swą przynależność do tej społeczności).

Charakterystyczne dla gawędy jest również ukształtowanie postaci opowiadającego jako prawdomównego kronikarza, świadka opisywanych wydarzeń, lub — jak w ludowej odmianie gawędy — narratora sięgającego do uświęconych tradycją ludowych opowieści, podań, baśni i legend¹⁹. Stanowi to jeden z przejawów orientacji romantyzmu na utrwalanie pamiątek przeszłości, łączących w sobie elementy ludowości, narodowości i historyzmu, co znalazło szczególnie rozległe odbicie w późniejszym, popowstaniowym nurcie literatury krajowej. Na te pamiątki — będące niemymi świadkami przeszłości — powołuje się staruszek:

I tutaj, gdzie stoimy — te głębokie jary,
Ten Smotrycz, te bezdroża, i tamte pieczary
Wiele pomną; — nie jedna zniszczenia tu cecha,
Zapytaj! odpowiedzą mówne skały tych echa.
Bo nieraz tu w ich oczach zgubne rykło działa,
I targane powietrze jego rykiem grzmiało;
Nieraz je ze snu szczękiem wybiły pałasze,
Znają i poniżenia, i nieszczęścia nasze.

(s. 41)

¹⁹ K. Stępnik: *Poetyka gawędy...*, s. 38.

Jedną z cech gawędy jest również niejednorodność gatunkowa, tzn. skłonność do wchodzenia w ścisłe związki z innymi formami gatunkowymi²⁰. Tutaj szczególnie wyraźnie zaznacza się obecność konwencji powieści poetyckiej, zwłaszcza w sposobie narracji i ukształtowaniu wątku fabularnego. Opowieść o weselu, przerwany niespodziewanym najazdem tureckim, o wyruszających do walki mężnych rycerzach, obrońcach ojczyzny, którzy polec muszą w starciu z przeważającą siłą wroga, o tragicznej śmierci ukrytych w pieczarach mieszkańców wsi, a na tle tego — o tragicznie zakończonej historii dwojga młodych kochanków, którzy żegnając się przeczuwają, że los rozdzieli ich na zawsze, to bez wątpienia temat romantycznej powieści poetyckiej. Można zatem uznać, że właśnie powieść poetycka konstytuuje główny ciąg epicki gawędowej opowieści staruszka, natomiast w samym sposobie narracji są obecne przenikające się elementy strukturalne obydwu gatunków — gawędy i powieści poetyckiej. Dochodzi do tego wspólna obu tym gatunkom dramatyzacja toku narracji, ujawniająca się m.in. w przytaczanych w mowie niezależnej wypowiedziach bohaterów.

Elementy tej części poematu — opowieść staruszka oraz wstęp i zakończenie przekazane czytelnikowi przez narratora — spaja motyw barwinka, będącego pretekstem do całej gawędy o *Klęskach Podola*. Kwiat ten, zgodnie z tradycją wplatany w wianek panny młodej, zgubiła Zosia podczas ucieczki przed najazdem tureckim. Barwinek zaintrygował narratora, który poprosił staruszka, aby opowiedział mu jego historię. To także chwyt często spotykany właśnie w gawędzie.

Klęski Podola są dowodem, że Gosławski obdarzony był niezłym „słuchem poetyckim”, pozwalającym mu na wyczucie i podjęcie w konkretnych realizacjach poetyckich rozwojowych tendencji literackich nadchodzącej epoki. Gawęda była bowiem takim „przyszłościowym” gatunkiem dla romantyzmu, wkrótce miała stać się bardzo popularna w literaturze krajowej, niemal tak, jak w okresie przedpowstaniowym ballada i sonet. Nastąpiło to jednak znacznie później, dopiero w latach trzydziestych i czterdziestych²¹. Jak widać, Gosławskiemu udało się tę tendencję wyprzedzić i pokazać w swym poemacie niektóre możliwości, jakie dawało wykorzystanie gawędy.

W dotychczasowych omówieniach trzech pierwszych części *Podola* wskazywaliśmy na różne funkcje narratora poematu. Mieliśmy więc do czynienia z narracją opisową, przekazującą czytelnikowi opisy podolskich krajobrazów i przyrody, wiedzę o tej krainie, jej przeszłości, mieszkańcach. Narracja epicka zapoznawała czytelnika z przebiegiem wydarzeń, zarówno tych z przeszłości, jak i obserwowanych bezpośrednio przez narratora — m.in. podczas wesela i poprzedzających je przygotowań. W warstwie dramatycznej natomiast narra-

²⁰ Ibidem, s. 10.

²¹ Ibidem, s. 11.

tor jest jedną ze scenicznych postaci, uczestniczących w weselnych obrzędach, a równocześnie odgrywa rolę pośrednika między światem przedstawionym a czytelnikiem, dla którego jest świadomym swej roli przewodnikiem.

Nie mniej ważna od dotychczas wymienionych jest inna funkcja narratora *Podola* — objawia się on miejscami jako podmiot liryczny, na plan pierwszy wysuwając wówczas swą osobę, własne przeżycia, odczucia, emocje. Zwracaliśmy już uwagę na te momenty, gdy narrator kieruje w jakiś sposób uwagę czytelnika na siebie, manifestując swą obecność — czasem w chwilach zaskoczenia i zadawania pytań, częściej właśnie poprzez wyrażanie swych refleksji i odczuć (zwłaszcza podczas wesela). W wielu miejscach podkreśla emocjonalny stosunek do przyrody, ziemi, ludzi, wyrażając swój związek z podolską krainą i przynależność do tej społeczności — wyłania się z tego obraz narratora zindywidualizowanego i wysoce skonkretyzowanego.

Trzy omówione części *Podola* łączy schemat konstrukcji zakończenia — w każdej z nich narrator odrywa się w pewnym momencie od przedmiotu swego opisu czy opowieści, aby rozwinąć przed czytelnikiem osobiste wspomnienia i refleksje. W ten sposób obraz narratora ukonkretnia się, aby wreszcie już w całej pełni ujawnić się w części czwartej, stanowiącej niemal w całości jedno liryczne wyznanie. Zgodnie z tytułem — *Pożegnanie* — część ta jest rozwinięciem momentu rozstania się narratora ze swym ukochanym Podolem, przyjaciółmi i najbliższymi. Jest to więc szczególna okazja do ponownego zaakcentowania głęboko emocjonalnego stosunku do rodzinnej ziemi:

Żegnaj drogie Podole! święta moja ziemio!
Choć wzburzone uczucia głos w tej piersi niemią;
Choć w oku chciwem ciebie gorzkie stoją płacze,
I zza łez cię nie widzi spojrzenie tułacze,
Ja cię nie zapomnę!
W sercu bez pożegnania na wiekiś przytomne!
Tum się rodził, tu wzrastał, tu kochał, tu śpiewał,
Tu mi kwitły nadzieje, tum je przespodziewał!

(s. 52)

Chwila pożegnania jest odpowiednia do sięgnięcia pamięcią wstecz, przebiegnięcia myślą raz jeszcze wszystkiego, co wiąże się z opuszczanym może już na zawsze miejscem, z bliskimi ludźmi, jest okazją do przypomnienia sobie swej przeszłości. I tak też właśnie narrator przywołuje tu dzieje całego życia, typowe dla biografii bohaterów romantycznych — podobnie jak bohaterowie poematów Byrona, jak Gustaw Mickiewicza, a później i Waław Garczyńskiego czy Kordian Słowackiego, doznał on wielu zawodów i rozczarowań, zwłaszcza wówczas, gdy ideały swe konfrontować musiał z rzeczywistością.

W klasycznym poemacie opisowym obecne były co prawda także liryczne dygresje, ale tutaj warstwa liryczna przenika cały poemat. Jej najwyraźniejszą

manifestacją jest właśnie *Pożegnanie* kończące *Podole* — stanowi ono właściwie swego rodzaju liryczny poemat, w którym narrator porzuca całkowicie dotychczasowe funkcje opisowe i epickie, poemat o byronicznej miejscami szacie, nie stroniący jednak czasem i od sentymentalnych barw²². Ta retrospekcja jest jednocześnie tłem samej chwili pożegnania. Pożegnanie — przyjaciół, ukochanej i Podola, związanych emocjonalnie w jedną zbitkę uczuciową — jest równocześnie pożegnaniem z ideałami młodości, definitywnym zamknięciem pewnego etapu życia, jednym z punktów granicznych, oddzielających na zawsze młodość od dojrzałości.

Pożegnanie, mające swe odniesienia we wskazanych już lirycznych dygresjach kończących poprzednie części utworu, narzuca całości strukturę liryczną, tworzącą ramy poematu, w których warstwa opisowa i epicka zostają jakby ujęte w nawias. Ta liryczna perspektywa prowadzi do wzbogacającego strukturę wewnętrzną poematu napięcia pomiędzy warstwą opisową a wyeksponowaniem narratora. Wprowadza to w efekcie również wyraźne rozwarstwienie czasowe — na przeszłość oraz liryczną teraźniejszość, mocno skonstrastowaną z przedmiotem opisu i epickiej opowieści.

Cztery części *Podola*, tak bardzo różniące się od siebie — tematem i przedmiotem opisu, konstrukcją, strukturą gatunkową, sposobem narracji — składają się jednak na logiczną, organicznie złączoną i kompletną całość²³. Mamy więc kolejno *Piękności Podola* — poemat opisowy z właściwą temu gatunkowi narracją, *Wesele gminne podolskie* — opis ludu, jego obyczajów, pieśni, obrzędów, ukazanych w formie dramatyzowanych scen, *Kłęski Podola* — sięgnięcie w przeszłość historyczną dzięki odwołaniu się do pamięci ludowej, przechowującej wieści o dawnych dziejach w opowieściach i podaniach, przedstawione w epickiej narracji ujętej w ramy sytuacyjne sceny dramatycznej i ukształtowanej na wzór powieści poetyckiej i gawędy. Wreszcie *Pożegnanie* — osobiste spojrzenie narratora, jawiącego się tu jako podmiot liryczny, skupiający uwagę czytelnika na sobie, swych wspomnieniach, przeżyciach i uczuciach.

Porównując *Podole* z innymi klasycystycznymi poematami opisowymi, dostrzec można zasadnicze różnice już w samej konstrukcji całości oraz w będącym dotychczas przedmiotem naszego zainteresowania sposobie narracji

²² „Naśladowcą Byrona Gołowski nie był, ale z bajronizmem łączył go mickiewiczowski nastrój uczuć, żądza ideału, cierpienie i duma w cierpieniu, protest przeciwko istniejącemu porządkowi rzeczy.” M. Zdziechowski: *Byron i jego wiek. Studia porównawczo-literackie*. T. 2. Kraków 1897, s. 561.

²³ Zróżnicowanie struktury rodzajowo-gatunkowej czterech części *Podola* pokrywa się do pewnego stopnia z podziałem poezji stosowanym przez teoretyków okresu klasycyzmu na dydaktyczną, dramatyczną, epicką i liryczną. Z punktu widzenia poetyki klasycyzmu poemat ten łączyłyby więc wszystkie te rodzaje, przekraczając w ten sposób jej zasady — można więc traktować to również jako wyraz konsekwentnej negacji podziałów rodzajowych i gatunkowych przez autora *Podola*.

czy też szerzej — w sposobie prezentacji świata przedstawionego. Pozycja narratora w *Podolu* jest już zupełnie inna niż w poematach poprzedników Gosławskiego. Co prawda teoretycy klasycyzmu podkreślali, że poezja dydaktyczna, do której zaliczano także poemat opisowy, nie powinna zawierać samych tylko opisów i napomnień, lecz powinna się w niej także ujawniać osoba podmiotu mówiącego²⁴. Jak ujął to Euzebiusz Słowacki:

Ta żywość i działane przez nią wrażenia będą tym mocniejsze,
im bardziej poglądy powszechnie przejdą w uczucie poety i ściśle
złączone będą ze stanem jego duszy.²⁵

Tak jest w *Sofiówce* Trembeckiego, gdzie również w pewnych momentach, jak pisze T. Kostkiewiczowa:

Ukryty dotąd poza światem przedstawionym narrator ujawnia się naraz, przemawia używając gramatycznych form pierwszej osoby, a co więcej, demaskuje swoje zabiegi dotyczące przedmiotu i konstrukcji własnej wypowiedzi. Ukazuje się jako świadomy „konstruktor” świata przedstawionego, dokonujący selekcji spraw, które mają być ukazane.²⁶

Analizując narrację *Sofiówki*, T. Kostkiewiczowa wykazuje następnie obecność w tym poemacie dwóch różnych odmian kształtowania toku wypowiedzi — zbliżającej się do epiki zobiektywizowanej narracji i zbliżonej do klasycystycznej liryki formy wypowiedzi w pierwszej osobie. W zależności od sytuacji narrator raz bywa wszechwiedzący, innym razem przechodzi na pozycję podmiotu poznającego, akcentującego wówczas swą niewiedzę, zdumienie, zainteresowanie, napotykającego zagadki i niespodzianki. Drugi biegun narracji, odchodzący całkowicie od zasady epickiego przedstawiania, to bezpośrednie monologi i dygresje narratora, odpowiadające normom czy konwencjom liryki tego okresu, służące celom panegirycznym lub wygłaszaniu luźnych refleksji.

W *Podolu* również dostrzegamy podobne zróżnicowanie narracji, wskazywane już uprzednio w toku analizy poszczególnych części poematu. Narrator bywa tam wszechwiedzący (jak w części pierwszej), to znów poznający, nie przewyższający swą wiedzą czytelnika (jak w części trzeciej), podejmujący też bezpośrednie monologi i dygresje, mające jednak wyłącznie liryczny cel. Owo zróżnicowanie narracji posunięte zostało jednak o wiele dalej niż w poemacie

²⁴ T. Kostkiewiczowa: *Z problematyki gatunkowej polskiego poematu...*, s. 64.

²⁵ E. Słowacki: *Prawidła poezji i wymowy*. Wilno 1847, s. 249.

²⁶ T. Kostkiewiczowa: *Z problematyki gatunkowej polskiego poematu...*, s. 67.

Trembeckiego, obok „klasycznej” narracji opisowej znajdujemy tu bowiem także spore partie „czysto” epickie (pewne fragmenty epickie *Sofiówki* pojawiają się tam tylko na zasadzie dygresji, trudno byłoby zatem mówić o istnieniu w tym poemacie rozwiniętej struktury epickiej) i dramatyczne, znacznie rozszerzony został tu więc sposób przedstawiania świata. Postulowane przez klasyków ujawnienie się narratora, widoczne w *Sofiówce*, Gosławski również konsekwentnie rozwija. Z jednej strony — narrator wchodzi w świat przedstawiony, stając się jedną z postaci w scenach dramatycznych, z drugiej — rozbudowany zostaje aż do uzyskania dużego stopnia autonomii liryczny plan utworu, tworzący w efekcie jakby warstwę odrębnego, samodzielnego poematu lirycznego, wpisanego w strukturę całości.

Możliwości tych wszystkich przekształceń, podjętych konsekwentnie przez Gosławskiego, tkwiły już w samej strukturze gatunku. Typ narracji zastosowany w *Sofiówce* pod wieloma względami bliski był tendencjom narracji romantycznej — rezygnowanie w niektórych momentach z wszechwiedzy narratora, eksponującego przy tym sam proces poznania przedmiotu, podejmującego liczne dygresje i sięgającego po inne konwencje gatunkowe, to cechy zbliżające go w pewnym stopniu do narratora powieści poetyckiej, choć oczywiście inna będzie wówczas perspektywa widzenia świata. Gosławski potrafił dostrzec i wykorzystać tę szansę, rozwijając poemat opisowy właśnie w kierunku romantycznym²⁷. Wychodząc z klasycystycznych założeń tego gatunku, rozwinął te wszystkie jego cechy, które czyniły zeń gatunek potencjalnie romantyczny, pod warunkiem oczywiście, że przekształcenia te nie ograniczały się jedynie do sposobu narracji, ale — jak w przypadku *Podola* — miały głębsze podstawy, decydujące o jawnym manifestowaniu w tym poemacie nowego, romantycznego światopoglądu. Aby to wykazać, trzeba sięgnąć jednak w głąb warstwy opisowej, przyjrzeć się bliżej zarówno przedmiotowi opisu, jak i sposobom jego realizacji.

Warstwa opisowa poematu

Opatrując *Podole* mianem „poema opisowe”, Gosławski wskazywał jednoznacznie na przynależność utworu do tego cieszącego się zainteresowaniem i uznaniem klasyków gatunku, choć równocześnie doskonale zdawał sobie

²⁷ „W trosce o jak najdoskonalszy wyraz poetycki dla ziemi rodzinnej sięgał poeta do najlepszych wzorów, żywo reagując na nowe zdobycze poezji regionalnej, zarówno w Polsce, jak i za granicą. Toteż Gosławski stanowi na naszym gruncie jedno z najpełniejszych ucieleśnień typu poety regionalnego w dobie romantyzmu.” M. Giergielewicz: *Poeta Podola...*, s. 127.

sprawę, że utwór ten wybiega daleko poza konwencje klasycystycznego poematu opisowego. W przedmowie do pierwszego tomu swych poezji pisał:

Wspomniałem o nowości, bo to, co mam drukować, jest nowe,
jeśli nie samo z siebie, to przynajmniej ze sposobu oddania.

(s. 10)

Wprawdzie poszczególne części poematu tak bardzo różnią się od siebie — przedmiotem opisu, sposobem narracji, konstrukcją — to jednak wszystkie one podporządkowane są jednemu zasadniczemu celowi: właśnie opisowi²⁸. Przyjrzyjmy się więc bliżej warstwie opisowej *Podola*, wszystkim jej przejawom i sposobom realizacji.

Przedmiotem opisu w *Podolu* są dwie zasadnicze grupy tematów: ziemia z jej przyrodą i krajobrazem oraz ludzie — społeczność tej krainy, jej kultura, obyczaje, tradycja, akceptowany system wartości oraz ideały, takie jak patriotyzm i umiłowanie wolności. Niejako na pograniczu tych dwóch sfer umiejscowiona jest historia, obecna z jednej strony w materialnych śladach i pamiątkach przeszłości, tkwiących w ziemi jako świadectwo dawnych wydarzeń, z drugiej zaś w ludzkiej pamięci, w pamięci zbiorowej ludu, zachowującego w skarbcu tradycji i przekazującego z pokolenia na pokolenie opowieści, podania i legendy, zawierające okruszki historycznej prawdy.

W opisach podolskiej ziemi dostrzec możemy daleko posuniętą idealizację, przejawiającą się już w tak częstym podkreślaniu jej piękna, o którym Gośławski pisze w *Niektórych objaśnieniach*...:

Nie biorąc Podola pod względem korzyści, które są niewyczerpane, a uważając tylko dziką, malarską, poetyczną jego naturę, wszędzie wzrok wędrowca mile odpocznie i od tyle piękności odrywa się z niechęcią. [...] Równiny odkrywające się w dali, te zgodne sprzeczności, ten cały nieład, zda się umyślnie ułożony, aby zachwycał.

(s. 59)

Tendencja do ukazywania Podola jako krainy piękna i obfitości przechodzi chwilami w wizję wręcz arkadyjską:

Błogosław dobrym niebom, jeżeli ich wola
Dała ci żyć pod słodkim powietrzem Podola,
Jakie miłe życie!
Czego dusza zapragnie, płynie tu obficie,
Ach, ile tu powabów, uciech i słodyczy!
Okno ich nie przepatrzy i myśl nie przeliczy.

(s. 13)

²⁸ „Na pierwsze miejsce został wysunięty pierwiastek opisowy.” Ibidem, s. 114.

Obfitość i piękno podolskiej ziemi idzie tu w parze z różnorodnością, bogactwem kształtów zachwycających narratora, kontrastowym, lecz harmonijnie łączącym się w jedną całość ukształtowaniem jej elementów, pewną dzikością przyrody, nie mającą nic wspólnego z sielankową łagodnością czy też uładzoną naturą, będącą ideałem klasyków — co widać szczególnie wyraźnie w *Sofiówce*, gdzie przedmiotem opisu jest właśnie stworzony ręką człowieka park, którego każdy zakątek został celowo urządzony. Ziemia opisywana przez Gostławskiego jest równocześnie:

Wspaniała, groźna, świetna, skromna, tęskna, cicha,
Dziwi, wznosi, rozpacza, skarży się, uśmiecha.

(s. 14)

W opisie tym pojawia się bezkres przestrzeni, w której wzrok sięga aż po granice horyzontu, a skierowany w górę — ledwo sięga niebotycznych szczytów, ginących w chmurach:

Jaka przestrzeń stąd widna! nie znaleźć granicy,
Ni lotom wyobraźni, ni biegom zrzenicy;

(s. 14)

Czy na skałę ladawską, gdzie się orły lęgną,
Wywieść zdołasz spojrzenie, to i tam ostrzegną;
Bo jej szczyt, utoniony w wysokim obłoku,
Zgubą grozi chcącemu spłynąć na dół oku.

(s. 15)

Podobnie wygląda ós czasowa — zasadniczy jej trzon stanowi teraźniejszość czasu narracji oraz przywołane z epickiego dystansu konkretne wydarzenia historyczne z okresu najazdów tureckich, stanowiące jeden z podstawowych wątków epickich poematu. Narrator sięga jednak w głęboką przeszłość, aż po czasy biblijnego potopu, tłumacząc, że skaliste zwałiska „To pomniki zniszczenia, to ciężkich kar ślady” (s. 15). Równocześnie wybiega też daleko w przyszłość, gdy patrząc na owe pamiątki biblijnego potopu stwierdza:

I tysiąc późnych plemion w ich obliczu skona,
One jak trwały pierwej, tak postacią swoją
Do strasznej chwili sądu nietknięte dostoja.

(s. 16)

Takie umiejscowienie opisywanej krainy w bezkresie czasu i przestrzeni oznacza także wyjście poza krąg klasycystycznych opisów ograniczających się przeważnie do natury uładzonej, a więc ograniczonej i w sensie przestrzennym — do terenu parku, ogrodu, jak w *Sofiówce* czy poemacie Delille’a, lub ziemi objętej gospodarczą działalnością człowieka, jak w *Ziemiaństwie polskim* Koźmiana — a w konsekwencji ograniczonej zarazem w sensie czasowym, gdyż natura ta jest godna uwagi i podziwu dopiero od chwili, gdy człowiek nadał jej pożądany kształt, i tylko tak długo, jak postać tę utrzyma.

Z drugiej strony takie potraktowanie czasu i przestrzeni w *Podolu* podbudowuje w pewien sposób arkadyjskość tej wizji wskutek umiejscowienia jej w bezkresie. Wizję krainy szczęśliwości mącą jednak liczne odniesienia do realiów — bogactwa i obfitość tej krainy bowiem wywoływały zawsze chciwość obcych, najeżdżających tę ziemię w nadziei zdobyczy. Stąd więc liczne klęski Podola — najazdy tureckie, siejące spustoszenia, niewolę i śmierć. Właśnie jeden z takich tragicznych epizodów jest tematem opowieści staruszka. W dołączonych do poematu przypisach autor, powołując się na dokumenty i tradycję ludową, tak opisuje wydarzenia przedstawione w *Klęskach Podola*:

Treścią tej części jest wyniszczenie kilku tysięcy ludzi w pieczarach załuckich, w powiecie kamienieckim; w czasie napadu tureckiego, podług rękopisma, które widzieć mi się zdarzyło w archiwum dóbr niegdyś biskupów kamienieckich, za czasów Chodkiewicza. Jest to transakcja, mocą której właściciele dóbr pobliskich zastrzegają wspólność schronienia dla gromad swoich w pieczarach na przypadek napadu. Pieczary te wybite w skałę od wody bez wątpienia ciągną się pod ziemię dwadzieścia kilka werst i kończą się w Humańcach wiosce. Schronione tam gromady zaopatrzone w broń i żywność, okryte lasem wokół, byłyby się uchowały, lecz przypadek wykrył ich schronienie. Odbывало się wesele w pieczarach, przerwane przed wejściem do nich przez nagłą wieść o ciągnięciu Turków. Panna młoda z drużkami zbiegła do Smotrycza po wodę, szpiegi tureckie ujrzwały to i wysledziły miejsce przytułku. Przypuszczono szturm, napadnieni bronili się z rozpaczą. Użyli Turcy zdrady, przez którą wszystkich wyduszono. Rosnący dotąd barwinek na uboczu ma być z wieńca panny młodej, w czasie ucieczki zgubionego. Stosy kości dotąd leżą. Otwór pieczary nadzwyczajnie zmniejszał, ledwo łokcia wysokości, lubo pamiętają starzy, że człowiek bez schylenia głowy mógł tam wchodzić wygodnie. Zamknięte powietrze w środku napełnione gazem węglowym nie pozwala odwiedzać dalszych kryjówek; lud przypisuje to zemście duchów za zuchwałość ludzką. W całym tym opisie trzymałem się ściśle podań i wyrażen miejscowych. Nazwiska szczególne, jakie się znajdują, należą okolicznym wsiom i miasteczkom na trasie od Chocimia położonym.

(s. 66—67)²⁹

²⁹ Zob. na ten temat S. Zdziarski: *Pierwiastek ludowy w poezji polskiej XIX wieku. Studia porównawczo-literackie*. Warszawa 1901, s. 212—216.

W świetle tych dziejów podolskiej krainy nie jest więc dziwne, że tak wiele tam pamiątek przeszłości, śladów dających się odczytać z ziemi, gdyż:

Starą krwią pradiadów nasiękła ta ziemia,
Duszę, wspomnień tysiącem, dziwi i oniemia.

(s. 13)

W warstwie opisowej poematu nie mniejszą niż podolska kraina i jej dzieje rolę odgrywa obraz ludzi zamieszkujących tę ziemię³⁰. W opisie ludzi dominuje również tendencja do idealizacji. Na podstawie tego utworu czytelnik może sobie wyobrazić życie mieszkańców Podola jako sielankowe, odpowiadające arkadyjskiej wizji tej krainy, upływające bez trosk, w prostocie, w poszanowaniu tradycji i dawnych obyczajów, wśród zabaw i rozrywek:

U nas to, na Podolu, młode dni porywczę,
Płyną wesoło i słodko [...]

(s. 19)

To obraz czasów pokoju, gdyż sielankę tej krainy mącą — oczywiście w XVII wieku — najazdy tureckie, po których jednak wszystko powraca znów do dawnego biegu.

Cnoty rycerskie zajmują tu nie mniej ważne miejsce niż sielankowo-ludyczne skłonności podolskiej społeczności. To oczywiste w sytuacji, gdy ojczysta ziemia bywała tak często zagrożona, każdy więc od najmłodszych lat zaprawiał się w wojennym rzemiośle, wzrastając na przyszłego walecznego rycerza:

Niezaznany z miękkim puchem,
Každy wzrastał pod pancerzem,
Každy ramieniem i duchem,
Nie z nazwiska jest rycerzem.

(s. 20)

Wyruszając do walki przeciwko Turkom, stary, zaprawiony w bojach rycerz wzywa swych współtowarzyszy:

Nie w liczbie nasza wiara, ale w naszym cięciu;
A choć i przyjdzie zginąć — to zginiemy z chwałą,
Za wolność z mieczem w rękę, jak mężom przystało.

(s. 42)

³⁰ O relacjach między człowiekiem a krajobrazem w romantyzmie i o przeświadczeniu o izomorfizmie między stanem duszy i pejzażem pisze Ł. Ginkowa: *Poezja krajobrazowa lat 1822–1830*. W: *Prace historycznoliterackie*. T. 10: *Studia romantyczne*. Red. I. Opacki. Katowice 1978, s. 131–132. Autorka pisze, że jedność ta jest równocześnie związkiem między regionem i człowiekiem, którego psychikę i biografię modeluje przynależność regionalna. Zjawisko to ukazuje na przykładzie *Marii Malczewskiego*.

Pod wieloma względami postacie z kart *Podola* podobne są więc zarówno do bohaterów sentymentalnych sielanek i romansów, jak i do nieskazitelnych rycerzy z klasycystycznej epiki bohaterskiej. Na cechy te zwraca uwagę S. Zdziarski, określając to jednak jako wadę twórczości Kazimierza Brodzińskiego i Gosławskiego, wyrażającą się w chęci ujrzenia ludu w takich barwach, jakich on nigdy nie nosił, oraz w skłonności do nadmiernego poetyzowania czy idealizowania postaci chłopskich³¹.

Jednym z głównych wzorców tej idealizacji — oprócz powieści Waltera Scotta³² — stały się dla autora *Podola* bez wątpienia *Pieśni Osjana*. Gosławski, tak jak wielu innych romantyków, zafascynowany był dziełem Macphersona, przyjmowanym jako autentyczny zabytek przetrwałej z zamierzchłych czasów dawnej szkockiej poezji. Widać to chociażby w tak bardzo osjanicznym stosunku do przeszłości manifestowanym w *Podolu*, przeszłości dającej się odczytać ze śladów ukrytych w ziemi, z podań i opowieści, żywych w zbiorowej pamięci ludu, w jego tradycjach, ale jednocześnie poddanej niszczącemu działaniu czasu, pokrywającego warstwą zapomnienia materialne pamiątki i zacierającego stopniowo ludzką pamięć³³. Mówi o tym staruszek, kończąc swą opowieść w trzeciej części poematu:

Wszystko synu minęło — dziś już rody nowe
Depcą równin podolskich głązy nagrobowe;
Pomniki zapomniane zapomnianej chwały,
Co zatarte głęboko w ziemię powrastały;
Lecz postać ich milcząca, wymowna i tkliwa
Głosem się wszechmogącym do duszy odzywa.

(s. 48)

Przeszłość jest tu odczuwana jako coś wciąż jeszcze żywego, jak w świecie bardów Osjana, gdzie nad ziemią kryjącą groby bohaterów wędrowały — ukazując się czasem żywym — duchy przodków, których imiona kolejne pokolenia przekazywały sobie w pieśniach sławiących ich czyny i męstwo. Zresztą postać samego staruszka ukształtowana jest na podobieństwo bardów z dworu Fingala, odgrywających tam rolę poetów i dziejopisów, których dzieła powierzane są jednak tylko ludzkiej pamięci.

Osjaniczne cechy społeczności *Podola* przejawiają się m.in. w ideałach rycerskich, takich jak poświęcenie dla ojczyzny, gotowość oddania życia w obronie jej wolności, a także pragnienie sławy i chęć przekazania swego

³¹ S. Zdziarski: *Pierwiastek ludowy...*, s. 196.

³² Inspiracje zaczerpnięte przez Gosławskiego z dzieł Waltera Scotta, wyraźne zwłaszcza w *Kłeskach Podola*, omawia M. Giergielewicz (*Poeta Podola...*, s. 120—122), wskazując także na podobieństwo staruszka do postaci z *Ruin Volneya*.

³³ Podobny stosunek do przeszłości znaleźć można również w *Marii* Malczewskiego i utworach Zaleskiego, takich jak *Janusz Bielawski*.

imienia potomności³⁴. Przedstawieni na kartach poematu mieszkańcy Podola całkowicie podporządkowują tym ideałom swe postępowanie. Jak rycerze z opowieści Osjana, wolą oni śmierć niż niewolę, nie znają strachu, a tchórzostwo surowo potępiają.

Jak pisze Gośławski w *Niektórych objaśnieniach*...:

Mieszkańcy Podola, Pobereża i Ukrainy za dawniejszych czasów, kiedy granice państwa słabo zaopatrzone ciąglej wymagały obrony, byli sobie sami obywatelami i obrońcami, byli to przyrodzeni obrońcy swych dziedzin. Każdy oswojony z koniem, mieczem i piką znał, co wojna. Żegnał i rzucał to, co mu było drogie, za pożegnanem tęsknił, tęskniąc śpiewał.

(s. 63)

Inne — oprócz patriotyzmu oraz ciąglej gotowości do obrony swej ziemi — podobieństwa mieszkańców szkockiej i podolskiej krainy dotyczą ich zajęć. Najważniejszym z nich jest wojenne rzemiosło, a w czasie pokoju polowania, uczty, dające zabawę i radość, będące nagrodą za trudy i poświęcenia.

Mówiąc z kolei o „prostocie obyczajów” mieszkańców Podola, Gośławski stwierdza:

[...] cała ich poetyczność zachowuje się dotąd w zupełności, i dotąd nie brak tam na śpiewakach między ludem. Niedostatek dawnych pobudek nadał inny kierunek ich natchnieniom i wspomnienie jest jedynem dziś źródłem dla nieuczonych bardów miejscowych.

(s. 63—64)

Na ukształtowanie obrazu społeczności w poemacie wpłynęły też niewątpliwie te cechy bohaterów Osjana, które zbliżały ich do wzorców sentymentalizmu oraz ideałów russowskiego „człowieka natury” — prostego, cnotliwego, uczuciowego³⁵. „Cywilizacja nie tknęła dotąd pierwiastkowej prostoty obczaja-

³⁴ Ideały rycerskie — takie jak siła, odwaga, wierność danemu słowu, pragnienie sławy, przestrzeganie ustalonych reguł walki, przedkładanie śmierci nad hańbę poddania się i niewoli, uzasadnione są tu w kontekście walki w obronie ojczyzny. Takie przedstawienie ideałów rycerskich częste jest w utworach romantycznych, sięgających chętnie do czasów średniowiecza; jest to jednak obraz odbiegający od rzeczywistości. Jak dowodzi M. Ossowska (*Ethos rycerski i jego odmiany*. Warszawa 1986, s. 70—99), etos ten opierał się na zasadach indywidualizmu, zabiegania o pierwszeństwo i sławę z jednoczesnym poczuciem solidarności elity, obejmującym także wrogów do elity tej należących. Motyw walki za ojczyznę nie był więc w rzeczywistości pierwszoplanowym składnikiem tego etosu, ważniejsza była chęć wyróżnienia się i sławy.

³⁵ J. Strzetelski: *Wstęp*. W: J. Macpherson: *Pieśni Osjana*. Przeł. S. Goszczyński. Wrocław 1980, s. XLVI.

jów krain onych” — pisze Gośławski o swych bohaterach (s. 63). Takich widzimy ich podczas wesela — gościnnych, szczerych, potrafiących się cieszyć i korzystać z darów natury, żyjących w zgodzie z jej rytmem, szanujących będące z nią w harmonii dawne obyczaje i tradycje, nie skażonych negatywnymi przejawami cywilizacji, prostych i bezpośrednich w wyrażaniu uczuć, pragnień, emocji. Sentymetalna uczuciowość dotyczy zarówno sfery miłości, przyjaźni, szacunku dla starszego pokolenia, jak i stosunku do przeszłości. W tym świecie jedyne nieszczęścia czy tragedie, zdolne załamać harmonijny byt jednostki i społeczeństwa, przychodzą z zewnątrz — człowieka nie gubią namiętności lub zbrodnie, nie ma ich bowiem w tym świecie, bohater poematu Gośławskiego polec może jedynie w walce, a społeczność przeżywa tragedię lub upada również nie z powodu czynników tkwiących w niej samej, jak błędne mechanizmy władzy czy właśnie wewnętrzne, zagraża jej tylko obcy najazd albo zaraza.

Charakterowi tej krainy oraz jej mieszkańców odpowiada zrodzona pod podolskim niebem poezja ludowa, której natchnieniem są własne przeżycia i uczucia każdego z nich, wszyscy bowiem są w swej szczerości i prostocie uczuć poetami i śpiewakami. Wyruszając na wojnę, każdy przecież:

Żegnał i rzucał to, co mu było drogie, za pożegnanem tęsknił,
tęskniąc śpiewał. Czuł nie uczenie, lecz za to żywiej i rzewniej,
i obraz więc uczuć jego musiał mieć piętno źródła, z którego
pochodził. Każdy był bohaterem i śpiewakiem razem — pozostali
w zagrodach czuli, czego im brakło, wyglądali powrotu rycerzy
swoich, śpiewali o nich, do nich lub dla nich.

(s. 63)

Osjaniczne inspiracje nie mogą dziwić u Gośławskiego. Odzew na dzieło Macphersona był w Polsce szybki i dość silny. Już w okresie przedromantycznym, do 1822 r., pojawiło się bowiem ponad 30 przekładów na język polski poszczególnych pieśni i fragmentów utworu. Dokonywali ich zarówno przedstawiciele poezji okresu stanisławowskiego, sentymentaliści, klasycy, jak i romantycy. Znamienne, że do najważniejszych należały tłumaczenia wyszłe spod pióra poetów różnych pokoleń czy orientacji literackich — Ignacego Krasińskiego (1793, edycja powtórzona i poprawiona przez F. K. Dmochowskiego w 1802 r.), Franciszka Dionizego Książnika (wydanie z 1828 r.) oraz Seweryna Goszczyńskiego (1838), który jako pierwszy dzieło Macphersona przełożył na język polski w całości³⁶.

Pieśni Osjana były atrakcyjne dla poetów klasycyzmu, sentymentalizmu i romantyzmu, każdy z nich mógł w nich odnaleźć coś bliskiego

³⁶ Ibidem, s. XLVII—LV.

jego pojmowaniu poezji, znaleźć w niej źródła inspiracji własnej twórczości. Tym bardziej więc Gosławski, mający żywą styczność ze wszystkimi tymi prądami, odbierać musiał to dzieło jako szczególnie mu bliskie, zwłaszcza gdy podejmował się zadania tak niezwykle, jak poddanie należącego do klasycystycznej tradycji poematu opisowego romantycznym przekształceniom. Na to źródło inspiracji wskazuje zresztą wprost w *Niektórych objaśnieniach*...

Nocleżanami zowią się parobcy, którzy z całej wsi zbierają się na paszę nocną. Wyjeżdżają razem kilkudziesięciu w odgłosie śpiewów ze wsi, a w lasach zwykle spędzają nocę przy rżęsnym ogniu, śpiewając dumy i dawne prawiąc dzieje. Cały ten obrządek ma w sobie coś nadzwyczaj poetyckiego. Są to bardowie Osjana. Tam nie uczone, lecz pełne życia rodzą się dumy pod natchnieniem pięknej natury Podola.

(s. 67)

Krąg osjanicznych fascynacji miał dla romantyków — również dla Gosławskiego — inne jeszcze konsekwencje. Był bowiem jednym z czynników wzmagających zainteresowanie ludem wiejskim, w którego życiu i obyczajach dopatrywano się śladów dawnych tradycji, tak jak i w *Pieśniach Osjana*, przetrwałych rzekomo w pamięci szkockiego ludu. Na tę zmianę podejścia do ludu i jego kultury, na jej dowartościowanie zwraca uwagę autor *Podola*, podkreślając równocześnie, że włączone w obręb poematu teksty śpiewów weselnych i opisy obyczajów są autentyczne, zebrane przez autora i z pietyzmem potraktowane jako skarby narodowego dziedzictwa:

Upowszechnione u nas do niedawna, bo nawet dotąd, przesady dobrego urodzenia, nie pozwalały klasie wyższej zwrócić uwagę na obyczaje, zwyczaje, mniemania, słowem, na uprawę umysłową poddanych. [...]

Zebrałem, ile można najstaranniej, w okolicach Dniestru i Bohu śpiewy weselne z obrzędami i umieszczam je tłumaczone wierszem nierymowym, aby ściśle zachowana była wierność oryginału. Nie znającym miejscowości zapewne smakować one nie będą. Praca ta wszakże, jeśli korzyści nie przyniesie, naganną być nie może.

(s. 65)

Zainteresowanie ludowością, świadectwem dziedzictwa kulturalnego, przechowywanego w ludowych obyczajach i tradycjach, znalazło w Polsce najgłębszy wyraz w postulatach teoretycznych i w praktycznej działalności Zoriana Dołęgi Chodakowskiego, który w swej głośniejszej rozprawie *O Sławiańszczyźnie przed chrześcijaństwem*, opublikowanej w 1818 r., zachęca — podobnie jak

i Osjan — do wpatrzenia się w ziemię jak w otwartą księgę, z której kart odczytać możemy świadectwo przeszłości:

Kiedy mniej będziemy oczekiwać od wieszczych pisarzy zagranicznych, mniej na nich polegać, a przedsięwzięciem wśród siebie, na własnej przestrzeni, w gnieździe ojców naszych szukać o wszystkim wiadomości, znajdziemy może więcej, niżli gdziekolwiek pisano. Wpatrzmy się tylko w ziemię naszą. Może Sławianie zostawili ją dla nas jako najtrwalszą księgę, może ją zaklęli, aby nigdy z dziedzictwa potomków nie wychodziła i w tym celu urzekli owoczesnym sposobem, by mogła służyć za świadectwo odwiecznej własności najpóźniejszym wnukom. Nie śmiejmy przeczyć naszym założycielom troskliwej przezorności o zachowanie takiej pamiątki, bo kto z ludem przeszedł odległość między Indem i Bałtykiem, ten pewnie zyskał wiele doświadczenia i baczności na przyszłość i mógł być jak Mojżesz drugim zakonodawcą swojego plemienia.³⁷

Pisząc o zachowanych wśród ludu dawnych pieśniach obrzędowych, Chodakowski nawiązuje pośrednio do *Pieśni Osjana*, gdy wyraża żal, iż:

Niestety, nasza ziemia nie była morzem z trzech stron ubezpieczona, aby mogła pomimo wieku zachować tyle co Szkocja.³⁸

Również przedstawiony przez Chodakowskiego obraz życia dawnych Słowian pod wieloma względami przypomina rysy bohaterów *Pieśni Osjana*, które odnaleźć możemy i na kartach *Podola*. Dotyczy to chociażby obrazu ich zajęć:

Wojna dla ubezpieczenia i rozszerzenia bytu, a w pokoju łowy, rola, rzemiosła pewne, obrzędy połączone z pewnymi grami i ucztą były ich powszechną zabawą, znamienitym i płci obojej wspólnym zatrudnieniem.³⁹

To samo powiedzieć można o cechach charakteru dawnych Słowian, którzy przypominali też bohaterów *Podola*:

Wrodzona Sławianom prostota, wesołość, uprzejmość i szczerłość wydawały się nawet w oczach nieprzyjaciół i to świadectwo

³⁷ Z. D. Chodakowski: „*O Sławińszczyźnie przed chrześcijaństwem*” oraz inne pisma i listy. Warszawa 1967, s. 22.

³⁸ Ibidem, s. 25.

³⁹ Ibidem, s. 21.

zyskały. Męstwo, miłość i ta gościnność doskonała, na podziw i uwielbienie starym Saksonom służąca, bóstwami były całej naszej ziemi, wzajemnie się wynagradzającymi i hojne dary im niesiono.⁴⁰

Z ideami Chodakowskiego zetknąć się musiał Gośławski niewątpliwie już w latach 1821—1822 podczas swego pobytu w Krzemieńcu, gdzie wszedł w miejscowe środowisko literackie, to samo, w jakim kilka lat wcześniej obracał się jakiś czas Chodakowski, tym bardziej że autor *Podola* zapoznał się tu także z innym Podolaninem — Tymonem Zaborowskim, redaktorem „Ćwiczeń Naukowych”, na których łamach ukazała się w 1818 r. po raz pierwszy rozprawa Chodakowskiego. Gośławski w swym poemacie podejmuje postulat zwrotu do ludowości jako źródła wiedzy o przeszłości i skarbnicy narodowej kultury, postulat wynikający zarówno z pism Chodakowskiego, jak i z poetyckiej inspiracji *Pieśniami Osjana*⁴¹. W *Niektórych objaśnieniach...* poeta daje temu dobitny wyraz:

Lecz jeżeli sam widok natury silnie zajmuje oko, silniej zaiste przemawia Podole do duszy zbiorem pamiątek, których jest pełna.

Rozrzucone dokoła po równinach, lasach, górach mogiły, wpatrzonej na nie myśli wysnuwają długi szereg wyobrażeń i domysłów, czyje są? kiedy i dlaczego powstały? Lecz darmo na obrazie przeszłości śledzić wątku, co by ciekawość dowiedzieć się chcącą zaspokoić zdołał. Dzieje milczą, groby nieme. Zostaje jedno źródło: wspomnienia, powieści, mniemania, podania miejscowe, w których gorliwość badacza szukać może pokarmu.

(s. 59)

Do tych źródeł sięgnął więc Gośławski, tworząc swój podolski poemat, zwłaszcza jego drugą i trzecią część, w których zawarł zachowane w pamięci ludu opowieści o dawnych dziejach, podania, legendy oraz żywe wówczas jeszcze obyczaje i obrzędy.

⁴⁰ Ibidem, s. 22.

⁴¹ S. Windakiewicz (*Romantyzm w Polsce...*, s. 23) twierdzi, że Gośławski zwrócił się ku ludowości pod wpływem Mickiewicza. Istotnie, twórczość Mickiewicza autor *Podola* bardzo dobrze znał i cenił, nawiązywał też do niej w niektórych utworach, jednak w tym przypadku wpływ Mickiewicza nie był chyba tak istotny. Decydujące znaczenie miały tu bowiem idee Chodakowskiego, co wyraźnie wynika z przedstawionego wywodu. Ludowość *Podola* jest zupełnie inna niż *Ballad i romansów* — bo one właśnie wraz z II częścią *Dziadów* były Mickiewiczowskim manifestem ludowości. W poemacie Gośławskiego nie jest to ludowość fantastyczna, wręcz przeciwnie, całkowicie pozbawiona tych elementów (jedynym wyjątkiem może tu być opis zarazy z opowieści staruszka), za to o wyraźnych tendencjach opisowych, wręcz etnograficznych, a więc zgodnych właśnie z postulatami Chodakowskiego, z którymi autor *Podola* musiał się zetknąć. W sferze gawęd i opowieści historycznych traktowanych jako jedno ze źródeł poematu jest natomiast *Podole* bliższe *Marii* Malczewskiego niż poezji Mickiewicza.

Ludowość stanowi ważną sferę warstwy opisowej *Podola*, nie ograniczającą się tylko do obrazu podolskiej społeczności, ale kształtującą w dużym stopniu obraz całego świata przedstawionego w tym poemacie. W ten sposób w *Podolu* przejawia się także wczesnoromantyczna koncepcja poezji narodowej, w której ważną rolę odgrywały opisy rodzimego krajobrazu oraz w naturalny sposób z nim związanego ludu⁴². Taką koncepcję formułował m.in. Maurycy Mochnacki, postulując włączenie w obręb poezji narodowej wszystkiego, co jest własnością narodu, a więc legend, podań, charakteru i sposobu wyrażania się ludu, jego poglądów i przesądów⁴³. Postulaty te — jak widać — znalazły spełnienie w poemacie Gosławskiego.

Cała druga część *Podola* to opis autentycznych ludowych obrzędów weselnych, od zaręczyn poczynając aż po uroczystość ślubną. Możemy więc odnieść wrażenie, że Gosławski — a z jego woli i narrator poematu — wypełnia tu dosłownie wezwanie Chodakowskiego:

Trzeba pójść i zniżyć się pod strzechę wieśniaka w różnych odległych stronach, trzeba spieszyć na jego uczty, zabawy i różne przygody. Tam, w dymie wznoszącym się nad głowami, snują się jeszcze stare obrzędy, nuca się dawne śpiewy i wśród płasów prostoty odzywają się imiona bogów zapomnianych.⁴⁴

Jak już wspominaliśmy, ludowość *Podola* przejawia się na różne sposoby. Dotyczy ona zarówno przedstawienia ludowych obrzędów czy zwyczajów, jak i wykorzystywania autentycznych opowieści, podań i legend jako źródeł inspiracji⁴⁵. W utworze znajdujemy też wiele odwołań do ludowych wierzeń i przesądów, jak chociażby w opisie zarazy, który — jak zaświadcza Zdziarski⁴⁶ — wzięty został z autentycznych ludowych podań. Charakterystyczne jednak, że opowieść ta oraz inne o wyraźnie ludowej proveniencji włożone zostały w usta staruszka, snującego swą gawędę jako przedstawiciel ludu. Sam narrator zachowuje bowiem pewien dystans, nie identyfikuje się w pełni z ludowym widzeniem świata, choć akcentuje swój związek z Podolem, jego społecznością i tradycjami. Polega on jednak przede wszystkim na

⁴² Ł. Ginkowa: *Romantyczne kontynuacje poematu opisowego*. „Ruch Literacki” 1977, z. 4, s. 290.

⁴³ M. Mochnacki: *O pierwszym tomie poezji Odyńca z krótką wzmianką o poezji narodowej*. „Dziennik Warszawski” 1825, t. 1, s. 440.

⁴⁴ Z. D. Chodakowski: „O Sławiańszczyźnie...”, s. 24—25.

⁴⁵ Jak pisze M. Giergielewicz (*Poeta Podola...*, s. 117), Gosławski gruntownie przygotował się do podjęcia tego tematu poprzez studia w terenie, a efekty tego opublikował na łamach „Pamiętnika dla Płci Pięknej” z 1830 r. w kilku artykułach, poświęconych ludowym obrzędom i obyczajom mieszkańców Podola.

⁴⁶ S. Zdziarski: *Pierwiastek ludowy...*, s. 208—209.

własnych obserwacjach i spostrzeżeniach, natomiast sięgając do wątków z podań ludowych, wyraźnie zaznacza, że opiera się wówczas na jakimś świadectwie.

Oprócz całej warstwy „etnograficznej” ludową proveniencję mają też pokaźne pokłady historyzmu w *Podolu*, łącznie z centralnym wątkiem tureckiego najazdu. Historyzm bowiem opiera się tu na zachowanych w pamięci ludu opowieściach o przeszłości i dawnych klęskach. Świadectwa te nabierają w ten sposób waloru dokumentu dla autora poematu, są dla niego równie wiarygodne i ważne jak świadectwa pisane, przeważnie zresztą muszą je zastąpić. W przypisach do *Podola* Gosławski wskazuje na obydwie źródła wątku epickiego. Powołuje się na dokumenty, twierdząc, że cała ta historia opisana jest „podług rękopisma, które widzieć mi się zdarzyło w archiwum dóbr niegdyś biskupów kamienieckich” (s. 66–67), zaznaczając jednak równocześnie: „W całym tym opisie trzymałem się ściśle podań i wyrażen miejscowych.” (s. 67).

Potwierdza to Zdziarski, przytaczając zarówno świadectwa mówiące o rzeczywistej roli jaskiń jako miejsca schronienia ludności podczas najazdów tureckich, jak i podania ludowe o spaleniu zgromadzonych tam ludzi, o pannie młodej i zgubionym przez nią barwinku ze ślubnego wianka⁴⁷.

Wskazywaliśmy już, że przedmiotem opisu w utworze jest ziemia wraz z całym bogactwem natury i krajobrazu, przeszłość i jej pamiątki, wreszcie społeczność Podola, jej tradycje, obrzędy, wierzenia, obyczaje. W warstwie opisowej poematu znajdujemy jednak jeszcze jeden element o zasadniczym znaczeniu. Chodzi tu o narratora, zajmującego w tym utworze szczególne miejsce, i to nie z racji swej funkcji podmiotu opisu i narratora epickiego, gdyż to jest oczywiste. Jego wyjątkowa rola wynika tu z funkcji lirycznej, prowadzącej do skupienia uwagi czytelnika na przeżyciach, odczuciach i wspomnieniach narratora. Była już mowa o przynależności narratora do podolskiej społeczności, przynależności wyrażanej i w werbalnych deklaracjach, i pośrednio, np. wskutek zrównania go — w efekcie dramatyzacji sceny wesela — z postaciami świata przedstawionego. Emocjonalny stosunek narratora do Podola, ludzi, rozgrywających się wydarzeń stanowi podstawę szczególnego związku między podmiotem i przedmiotem, mającego charakter relacji zwrotnej. Opis świata przedstawionego jest determinowany emocjonalnym zaangażowaniem narratora — ale z kolei i przedmiot opisu wpływa na jego świadomość, kształtuje jego odczucia i wyobraźnię.

Związki te wykazują, że warstwa liryczna poematu łączy się ściśle z przedmiotem opisu. Jak już wspominaliśmy, warstwa ta jest tutaj bardzo rozbudowana i zautonomizowana. Obejmuje cały poemat dzięki lirycznej formie zakończenia kolejnych jego części i całkowicie lirycznemu charakterowi

⁴⁷ Ibidem, s. 213—214.

części ostatniej. A więc tak jak głównym przedmiotem opisu w części pierwszej jest ziemia i krajobraz, w drugiej społeczność i jej obyczaje, w trzeciej — przeszłość, tak w części czwartej przejawia się najpełniej warstwa liryczna, którą mamy prawo traktować na równi z przedmiotami opisu w poprzednich częściach poematu. Inaczej mówiąc, wyrażająca się właśnie najpełniej w tej warstwie lirycznej osobowość narratora — romantycznego kochanka i poety, którego biografia jest tematem części czwartej *Podola* i lirycznych fragmentów części poprzednich — jego przeżycia i odczucia należą do warstwy opisowej poematu. Tak jak ziemia i krajobraz, historia żyjąca w pamiątkach przeszłości i w pamięci ludu, jak społeczność Podola, jej tradycje, obrzędy i pieśni — tak i osoba narratora, jego przeżycia stają się przedmiotem opisu. Posunięcie to zresztą zrozumiałe, skoro romantyczny indywidualizm stawiał jednostkę ponad zbiorowością.

W porównaniu z utworami klasycystycznymi obserwujemy tu znaczne poszerzenie zakresu warstwy opisowej — ziemia, historia, krajobraz to tylko niektóre z wielu jej pełnoprawnych elementów. Akcent pada tu zwłaszcza na historię i obecność jej śladów we współczesności, na wielostronny obraz społeczeństwa, manifestujący się w pełni w sferze ludowości, a także na warstwę przeżyć lirycznych narratora. W klasycystycznym poemacie opisowym też mamy do czynienia z refleksjami i lirycznymi wyrazami uczuć narratora, pozostają one jednak poza obrębem samej warstwy opisowej — utrzymane jest wyraźne rozgraniczenie pomiędzy przedmiotem opisu a poznającym podmiotem⁴⁸, podczas gdy w *Podolu* warstwa opisowa rozciąga się także na sam proces poznania, a podmiot opisu — narrator oraz jego świat — również należy do jej obszaru.

Odmienności *Podola* w stosunku do klasycystycznych poematów opisowych dotyczą także innych jego aspektów. Zainteresowanie klasyków tym gatunkiem wynikało z przeświadczeń filozoficznych i estetycznych tej epoki, jej tendencji do naukowego poznania świata z wykorzystaniem obserwacji i doświadczenia jako źródeł wiedzy. Poemat opisowy, zwracający się wprost ku przedmiotowi i akcentujący sam proces poznania, spełniał te warunki, był więc ceniony jako gatunek poezji dydaktycznej⁴⁹. *Podole* również dostarcza czytel-

⁴⁸ E. Słowacki (*Dzieła z pozostałych rękopisów ogłoszone*. T. 2. Wilno 1826, s. 163) przeciwstawia poezję podmiotową — przedmiotową, nie uznając przy tym poezji opisowej za osobny gatunek: „Przedmiotem albowiem poezji jest albo sam poeta, albo otaczające go rzeczy. W pierwszym razie tłumaczy on albo swe uczucia i wzruszenia, albo wyklada postrzeżenia i uwagi swego rozumu. Wynikają stąd dwa pierwsze kształty liryczny i dydaktyczny. W drugim razie rzeczą poezji jest sprawa, czyli akcja jaka, bo opis rzeczy nieżyjących, jakośmy wyżej powiedzieli, nie może być sam osnową dzieła poetycznego, i poezja opisująca mając przyzwoite miejsce w każdym rodzaju, sama osobnego nie stanowi.”

⁴⁹ Tak postępuje m.in. F.N. Golański (*O wymowie i poezji*. Wilno 1808, s. 587—588), wychodząc z założenia, że domeną poezji jest fikcja, a prozy — cel dydaktyczny: „Dotąd sama fikcja panowała w poezji; zniewalając serca najprzyjemniejszymi i najtkliwszymi wyobrażeniami.

nikowi sporej porcji wiedzy o przedmiocie, narrator unika jednak erudycyjnych wywodów, choć i one sporadycznie się pojawiają. Dominuje tu jednak bezpośrednia obserwacja, posunięta czasem dzięki dramatyzacji nawet do naocznego, bezpośredniego przedstawienia rzeczy i wydarzeń, jak w scenie wesela, gdzie narrator nie popisuje się przed czytelnikiem wiedzą o ludowych obyczajach i znajomością ich genezy, nie zamienia opisu w traktat etnograficzny, ale rozwija cały przebieg obrzędów, przytaczając liczne pieśni i oracje.

Ważne przesunięcie nastąpiło też w zakresie źródeł wiedzy narratora. W zrozumieniu obserwowanych zdarzeń i sytuacji pomaga narratorowi jego przynależność do opisywanej społeczności i wynikająca stąd znajomość lokalnych tradycji, obyczajów, wierzeń, dająca mu wiedzę np. o sensie i znaczeniu poszczególnych obrzędów oraz oczekiwanej kolejności wydarzeń. Wiąże się to oczywiście z omówionym wcześniej, charakterystycznym dla romantyzmu odwołaniem się do ludowości. Sfera ta została bogato wykorzystana i przedstawiona w *Podolu*. Ludowość jest tu nie tylko jednym z tematów poematu, przedmiotem opisu — chodzi o tendencje etnograficzne w opisie podolskiej społeczności — ale i jednym z ważnych źródeł wiedzy o świecie. Narrator sięga do ludowych podań i opowieści o przeszłości, odwołuje się do trwałych, uświęconych tradycją obyczajów, a tam gdzie jego wiedza jest mimo to niewystarczająca — oddaje głos innemu narratorowi, staruszkowi, który reprezentuje ludową wiedzę i pamięć. Nie oznacza to, że narrator całkowicie rezygnuje z wiedzy naukowej, erudycyjnej, mającej oparcie w dokumentach, przesuwając jednak jej ciężar do przypisów, mających potwierdzić prawdę historyczną tkwiącą w ludowych opowieściach. Poemat opatrzony został bowiem zarówno *Przypisami objaśniającymi tekst*, jak i całą rozprawką zatytułowaną *Niektóre objaśnienia opisu Podola*, gdzie autor odwołuje się także do różnych świadectw i dokumentów — ale w ten sposób postępowali wszyscy ówczesni romantycy, opatrujący swe utwory, zwłaszcza o treści historycznej,

Wybierała sobie podług upodobania ze wszystkich płodów imaginacji, cokolwiek może sprawić ciekawość i przyjemność. Twory jej tyle prawdy miały, ile do natury podobne były. Inny sobie już cel w dydaktyce zakłada, to jest — żeby okazać prawidła rozumu, kierować w nauce i sztukach, ozdobić prawdę; jednak w niczem jej nie naruszając. I to jest właśnie, co poezja dydaktyczna przywłaszczyła sobie z własności prozy. Proza ma ten właściwy cel: żeby nauczyć. A ponieważ ma wolność używania wyrazów, jakich chce, nie jest ograniczona ani rymami, ani harmonią, ani pewną liczbą wierszowanych zgłosek, większą tedy ma łatwość w wyłożeniu swych wyobrażeń. A zatem i w nauczaniu. Przetoż i historia, i wszystkie nauki i sztuki wykładają się prozą. Że jednak tacy ludzie bywają, którzy złączony razem mają talent poetycki z doskonałą wiadomością rzeczy, dlatego łączą to razem w swych dziełach, co jest nieodłączone w ich osobie: i okrywają rymami prawidła sztuki. Taka jest *Sztuka poetycka* Horacego, książki Wirgiliusza o ziemiaństwie, poema Delila o ogrodach [...]. Wszakże w tych, i podobnych im, dziełach postać jest tylko poetyczna. Już nie imaginacja tylko rzeczy podawała, lecz sama prawda. Mógłby się więc ten położyć opis dla poematu dydaktycznego: Prawda wierszem wyłożona. Przeciwnie zaś wszelki inny gatunek poezji: Imaginacja wierszem wyłożona.”

przypisami i wstępami, w których starali się uzupełnić utwór komentarzem naukowym (lub przynajmniej mającym wywołać w czytelniku takie wrażenie).

Sięgnięciu do innych niż w klasycyzmie źródeł poematu opisowego odpowiadają też inne niż w dawniejszych utworach ideały, wyznawane przez narratora i bohaterów przedstawionego świata. Chodzi tu o krąg ideałów zarówno osjanicznych, o których była już mowa, jak i związanych z ogólnie pojętą ludowością. W tym miejscu zwrócić trzeba uwagę na wynikające z tych założeń ukształtowanie postaci bohaterów utworu, należących do ludu, ale równocześnie noszących cechy rycerskie bohaterów klasycystycznej epiki⁵⁰.

Tak jak romantyczne ideały, tak też inne niż w dawnych poematach opisowych cele odróżniają poemat Gosławskiego od utworów klasyków, które podporządkowane były tendencjom panegirycznym i dydaktycznym. W poemacie Gosławskiego przedmiotem pochwał jest jedynie Podole i wszystko, co z tą ziemią związane. Sprzeczne z klasycystycznymi tendencjami panegirycznymi jest zresztą już samo ukształtowanie narratora, skupiającego na sobie uwagę czytelnika i narzucającego w ten sposób na cały poemat rozbudowaną warstwę liryczną. Najważniejszą osobą utworu staje się wobec tego sam narrator, a nie jak w poematach klasycystycznych — jakiś możliwy adresat. *Podole* odwraca się też od klasycystycznych tendencji dydaktycznych, mających konsekwencje m.in. w konstrukcji podmiotu mówiącego, zwykle wszechwiedzącego i przemawiającego z pozycji nadrzędnej, pouczającego czytelnika.

Pojawiające się w poemacie Gosławskiego opisy i refleksyjne dygresje służą jedynie przedstawieniu przedmiotu opisu i lirycznej ekspresji podmiotu. Nie chodzi o ukazanie pożytków płynących z podolskiej ziemi, lecz przede wszystkim o podkreślenie jej piękna i wyjątkowości. Opisem rządzą tu więc tendencje nie dydaktyczne, lecz estetyczne. Wyrazem tego są liczne pochwały piękna podolskiej ziemi, jej natury i krajobrazu. Pisze o tym wprost autor poematu w *Niektórych objaśnieniach*...:

Nie biorąc Podola pod względem korzyści, które są niewyczerpane, a uważając tylko dziką, malarską, poetyczną jego naturę, wszędzie wzrok wędrowca mile odpocznie i od tylu piękności odrywa się z niechęcią. [...] Równiny odkrywające się w dali, te zgodne sprzeczności, ten cały nieład, zda się umyślnie ułożony, aby zachwycał.

(s. 59)

⁵⁰ O wzorcach osobowych oracza-rycerza, odwołujących się w klasycyzmie do wzorów rzymskich, zwłaszcza do postaci Cyncynata, pisze R. Przybylski (*Klasycyzm, czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*. Warszawa 1983, s. 222—225). Wzorec ten występuje w utworach Godebskiego i w *Ziemiaństwie polskim* Koźmiana, upatrywany jest on tam jednak tylko w przeszłości. Natomiast M. Mochnacki (*O literaturze polskiej*..., s. 115) dostrzega w Mieczniku z *Marii* Malczewskiego wzór rycerza-ziemianina, przeciwstawiając go Podstolemu Krasickiego, będącemu tylko gospodarzem.

Pewnych elementów dydaktycznych można się co prawda doszukać i w tym poemacie, np. w pochwałach jedności, zgody, cnoty, patriotyzmu, poświęcenia, nie są jednak one narzucane czytelnikowi wprost przez narratora, lecz wyrażane przez bohaterów utworu i potwierdzane ich konkretnymi czynami. Także treść tych dydaktycznych elementów ukształtowana jest inaczej niż w twórczości klasyków i ukierunkowana na romantyczne ideały.

Problemy struktury genologicznej *Podola*

Analizując strukturę narracyjną *Podola*, wskazywaliśmy na jej złożoność i różnorodność, sięganie po różne konwencje gatunkowe, a także niejednorodność struktury rodzajowej poematu, w którego obrębie współlistnieją epika, liryka i dramat. Zjawisko to — choć w mniejszej skali — widoczne było już w klasycystycznych poematach opisowych, gdzie odchodząc od zasad bezpośredniego epickiego przedstawiania, narrator podejmował czasem monologi i dygresje, w których pojawiały się inne konwencje gatunkowe liryki i epiki tego okresu. Jak pisze o tych poematach T. Kostkiewiczowa:

[...] utwór formowany jest niejako przez odwołanie się, wykorzystanie form wypowiedzi funkcjonujących współcześnie w innych uznanych i skonwencjonalizowanych gatunkach literackich. Nadrzedną strukturę monologową poematu opisowego kształtują dominujące w epoce formy epiki i liryki oraz ich odmiany gatunkowe, a szczególnie poemat epicki i poezja dydaktyczna. Konwencje wytworzone w tych gatunkach w każdym konkretnym utworze opisowym tworzą inne napięcia i inne formy współlistnienia.

Wydaje się, że opisane zjawiska stanowią przejaw ważnego wyłomu, jaki dokonywał się w traktowaniu pojęć o czystości rodzajowej i gatunkowej utworu literackiego przez poetów nurtu klasycystycznego. Przykład poematu opisowego świadczy jednocześnie o swoistej dekadencji poetyki klasycystycznej, w której możliwościach nie leży już w tym okresie skonstruowanie spójnej teorii gatunku — dekadencji, otwierającej jednocześnie szerokie perspektywy dla tych twórców, którzy potrafiliby odrzucić niekonsekwencje teorii klasycystycznych i wykorzystać praktyczne eksperymenty literackie niektórych dokonań twórczych. Kariera poematu opisowego jako punktu wyjścia dalszych przekształceń literackich w okresie romantyzmu świadczy o wykorzystaniu tych możliwości.⁵¹

⁵¹ T. Kostkiewiczowa: *Z problematyki gatunkowej polskiego poematu...*, s. 78.

Możliwości te, tkwiące w strukturze poematu opisowego, potrafił Gosławski znakomicie spożytkować. Jedną z najbardziej oczywistych i wręcz narzucających się metod „uromantycznienia” tego gatunku była tkwiąca niejako w jego tradycyjnej strukturze skłonność do wykorzystywania innych, współczesnych konwencji gatunkowych, o której pisze T. Kostkiewiczowa. Tę zasadę zachowuje Gosławski — ale zachowując ją, siłą rzeczy tworzy poemat romantyczny, bo jeśli dla tworzących jeszcze w latach dwudziestych XIX stulecia klasyków „współczesne” oznaczało „zgodne z normami klasycyzmu”, to dla piszącego w tym samym przecież czasie swoje *Podole* Gosławskiego „współczesne” oznaczało już „romantyczne”. W ten sposób jedna z podstawowych zasad konstrukcyjnych klasycystycznego poematu opisowego doprowadzić musiała Gosławskiego do efektu zgodnego zresztą z jego zamierzeniami — stworzenia poematu wybitnie romantycznego, wykorzystującego w swej strukturze romantyczne konwencje gatunkowe, podobnie jak romantyczny charakter wykazuje narracja, konstrukcja całości utworu oraz jego warstwa opisowa — jej przedmiot, sposób realizacji, źródła i cele⁵².

Włączenie w strukturę poematu opisowego epiki, liryki i dramatu nastrocza pewne trudności w zharmonizowaniu całości utworu, z którymi jednak autor *Podola* potrafił sobie poradzić. Sprzeczność między opisem a epiką dotyczy przede wszystkim kwestii fabularności. W poemacie opisowym:

[...] świat przedstawiony nie ma budowy ściśle określonej przez przebieg i rozwój prezentowanych wydarzeń. Jest to jednak — tak jak i w poemacie epickim — także świat zewnętrzny w stosunku do mówiącego, podmiot pozostaje całkowicie poza jego obrębem i pod tym względem pełni funkcje zbliżone do określonego typu epickiego narratora.⁵³

Struktura *Podola* jako całości jest pod tym względem charakterystyczna dla poematu opisowego, budowa świata przedstawionego nie została tu zasadniczo określona przebiegiem wydarzeń. Poszczególne części utworu, choć znacznie między sobą zróżnicowane, tworzą logiczną, konsekwentnie ułożoną całość, której budowę wyznaczają wymogi struktury opisowej — dlatego też właśnie ona jest tu dominująca. Z drugiej jednak strony zaznacza się tu obecność całych ciągów fabularnych o wyrażnie epickich wyznacznikach, dających się zidentyfikować m.in. jako powieść poetycka i gawęda. Nieuniknione sprzeczności, jakie niesie ze sobą połączenie wymogów struktury opisowej z obec-

⁵² Taki stosunek do tradycyjnych reguł gatunku wywoływać musiał zarzuty niedoskonałości opanowania sztuki poetyckiej przez autora *Podola* ze strony tych, którzy porównywali ten utwór z klasycystycznymi poematami opisowymi. Jeszcze H. Galle (*Maurycy Gosławski...*, s. 380) pisze, że *Podole* „grzeszy luźną budową”.

⁵³ T. Kostkiewiczowa: *Z problematyki gatunkowej polskiego poematu...*, s. 66.

nością warstwy epickiej, łagodzone są podobnym czy wręcz jednakowym sposobem prowadzenia narracji zarówno opisowej, jak i epickiej w tym poemacie, noszącej romantyczne cechy. Występuje tu wzajemne oddziaływanie obu tych struktur, polegające na przyjmowaniu przez ciągi epickie funkcji opisowych (stanowią one wówczas jeden z elementów wzbogacających opis świata przedstawionego) i jednocześnie epickim wykorzystaniu partii opisowych utworu (w warstwie epickiej stanowią one tło i miejsce rozgrywających się wydarzeń). Zasadnicza część wątku epickiego, zawierająca najważniejsze jego momenty, wyodrębniona została dzięki włożeniu tej opowieści w usta dodatkowego narratora — staruszka.

Najważniejszą sprawą jest tutaj jednak podział ról, polegający na tym, że warstwa opisowa (mowa tu o warstwie opisowej w jej węższym znaczeniu, o partiach utworu wyraźnie ukształtowanych jako opisowe) przedstawia bezpośrednio obserwacje narratora i pewien zakres wiedzy o przeszłości, podczas gdy zasadnicza część obrazu minionych dziejów przeniesiona została w sferę epiki. Pozwala to również na zachowanie zasady, zgodnie z którą epika jest cały czas podporządkowana strukturze opisowej poematu, a nie odwrotnie. Tendencje integracyjne podtrzymuje tu dążenie do zachowania i odtworzenia kolorytu lokalnego oraz historycznego — a takie cele są przecież immanentną cechą opisowości, której zadaniem jest możliwie pełne i wierne ukazanie przedmiotu.

Z kolei pojawia się problem dramatyzacji, mającej unaoczniać czytelnikowi przebieg rozgrywających się wydarzeń, bezpośrednio je przedstawiać, stwarzać wrażenie ich teraźniejszości — stąd jej umiejscowienie niejako pomiędzy warstwą epicką a opisową i podwójna jej rola, widoczna zwłaszcza w części przedstawiającej wesele. Za pomocą udratyzowanych scen przedstawione są tam zarówno wydarzenia z przeszłości (warstwa epicka tej sceny — jako wydarzeń poprzedzających najazd turecki), jak i opisy ludzi, obyczajów (warstwa opisowa, nadająca tej scenie walor aktualności).

W klasycystycznym poemacie opis prowadzony był z reguły w czasie teraźniejszym, natomiast czas przeszły pojawiał się wówczas, gdy była mowa o przeszłości opisywanych przedmiotów i związanych z nimi wydarzeniach. W *Podolu* wprowadzenie epiki w strukturę opisową poematu prowadzi do rozwarstwienia czasowego. O ile czas teraźniejszy jest tu zasadniczą domeną opisu, o tyle z przeszłością sprawa okazuje się bardziej złożona. Jest ona obecna we wspomnieniach narratora, w jego wiedzy o dawnych wydarzeniach, ale równocześnie jej przedstawieniu służy znacznie rozbudowany ciąg epicki o dużym stopniu autonomii. Prowadzi to do ostrego rozwarstwienia czasowego, w niektórych wypadkach nawet z podwójną rolą, tzn. funkcjonowaniem w dwóch różnych planach czasowych tych samych opisów i wydarzeń. Dotyczy to szczególnie wspomnianej sceny wesela, należącej do ciągu epickiego i łączącej się bezpośrednio z następującą po niej opowieścią staruszka. Wesele kończy

się sceną u drzwi kościoła, od tego też momentu podejmuje swą opowieść staruszek, ci sami są zresztą bohaterowie obu części poematu. W opisie wesela i w wypowiedziach jego uczestników znajdujemy wiele odniesień, sytuujących je w konkretnie określonej przeszłości historycznej, ściślej mówiąc — w XVII stuleciu.

A przecież dramatyzacja tej sceny powoduje, że wesele nabiera podwójnych odniesień czasowych. W warstwie epickiej zabiegi dramatyzacyjne służyć będą przede wszystkim unaocznieniu rozgrywających się zdarzeń, stworzeniu iluzji teraźniejszości przeszłych wypadków. Jednocześnie jednak plan teraźniejszości jest tak sugestywny, że możemy również mówić o czasie teraźniejszym tej sceny. Inaczej mówiąc, owo podwójne odniesienie polega na tym, że jest to konkretne, dawne wesele z XVII stulecia, przerwane niespodziewanym tureckim najazdem, a jednocześnie jest to wesele współczesne narratorowi, który uczestniczy w nim jako jeden z gości — postaci scenicznych. Znamienne, że dalsza część epickiego wątku, dotycząca już konkretnych wydarzeń z przeszłości — i tylko z przeszłości — zaczynająca się od momentu dojścia do drzwi kościoła i otrzymania wieści o zbliżających się Turkach, została pozbawiona już iluzji teraźniejszości oraz włożona w usta staruszka, nie narratora. Narrator tej historii nie zna, podczas gdy o weselu (stanowiącym w planie epickim poprzedzające tę opowieść ogniwo) wie wszystko, jest jego uczestnikiem.

Ale też przedmiot tej sceny jest wyjątkowo podatny na tego rodzaju zabiegi. Opisywane, a właściwie przedstawione tu obrzędy i pieśni weselne są elementem kultury ludowej, odpornej na zmiany, przekazywanej z pokolenia na pokolenie w tej samej niemal postaci. Stąd też są one takie same — a raczej te same — co kiedyś, przed paroma stuleciami. Tak samo musiało wyglądać wiejskie wesele na Podolu w XVII wieku oraz w czasach narratorowi współczesnych, gdyż cały jego przebieg, kolejne obrzędy, pieśni i oracje pozostają niezmiennie, utrwalone w uświęconej wiekami tradycji. Oglądając i przedstawiając na kartach poematu współczesne wesele — narrator ogląda również i przedstawia tamto wesele, umiejscowione w historycznym konkrecie. Trwałość kultury ludowej i obyczaju powoduje więc, że to samo wesele może być równocześnie tym dawnym i współczesnym, pełniąc tym samym podwójną funkcję w strukturze poematu — jako ogniwo akcji w planie epickim i jako scena o charakterze etnograficznym (opis ludu i obyczajów) w planie opisowym⁵⁴. Świadczy to wymownie, jak udało się autorowi *Podola* połączyć w jednolitą strukturę warstwę opisową i epicką poematu.

⁵⁴ Użycie czasu teraźniejszego w opisie, nawet gdy dotyczy on przeszłości, zalecał już F. N. Golański (*O wymowie i poezji...*, s. 223—224): „Lepiej jest w opisie czasu teraźniejszego używać aniżeli przeszłego. Bo lepiej czas teraźniejszy przytomną rzecz maluje. Stąd w opisach widzimy, że choć się co i dawno stało, to się kładzie w teraźniejszym czasie. Bo i obraz zawsze w teraźniejszym czasie rzecz wyraża.”

Trzeba wziąć jednak pod uwagę także obecność liryki w strukturze poematu. Z jednej strony oznacza to wprowadzenie dodatkowego (równoległego do epickiego) planu czasu przeszłego, w którym mieszczą się dawne przeżycia oraz wspomnienia narratora, z drugiej zaś akcentowanie w planie lirycznym bezpośrednio wyrażanych w formie liryki osobistej jego przeżyć czy odczuć oznacza położenie nacisku na teraźniejszość, i to znacznie mocniej i wyraźniej wybijającą się tutaj niż w warstwie opisowej, gdzie owa teraźniejszość opisu jest trochę ponadczasowa w porównaniu z konkretnym „teraz” liryki. Ostatnia część poematu to pożegnanie — co oznacza ujęcie w nawias z tej właśnie lirycznej perspektywy całości warstwy opisowo-epickiej (dramatyzacja jest jednak w tym poemacie zabiegiem wtórnym wobec opisu i epiki). Patrząc na cały ten poemat z perspektywy jego warstwy lirycznej, dostrzec możemy, że stanowi on swoistą, romantyczną próbę uchwycenia momentu przemijania.

Romantyczna reinterpretacja gatunku

Nie było chyba sprawą wyłącznie przypadku, że młody poeta, debiutujący w okresie natężonej rywalizacji literackiej dwóch przeciwstawnych prądów poetyckich, skłaniający się wyraźnie ku romantyzmowi, ale przecież obracający się początkowo w środowisku klasyków, znający ich twórczość i program literacki — sięgnął u progu swej drogi twórczej, poza próbami lirycznymi, właśnie po gatunek poematu opisowego. Kontakty z warszawskimi klasykami oraz znajomość dawnej literatury szły u niego w parze z uznaniem dla romantyzmu, którego wartość i przełomowe znaczenie dla literatury w porę potrafił dostrzec i docenić. Świadczy o tym m.in. także to, że jako jeden z pierwszych właściwie ocenił rangę artystyczną *Marii* Antoniego Malczewskiego i jej wpływ na rozwój romantyzmu w Polsce, wymieniając ten utwór obok poezji Józefa Bohdana Zaleskiego jako przykład pożytków, odniesionych przez ojczystą literaturę z inspiracji „poezji gminnej ukraińskiej i podolskiej” (s. 64). Cytat z *Marii* stanowi też motto trzeciej części *Podola*. Przypomnijmy, że utwór Gosławskiego opatrzony uwagami autora i cytatem z Malczewskiego ukazał się drukiem w 1828 r., podczas gdy dopiero Mochnacki na kartach rozprawy *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* oddał w pełni sprawiedliwość *Marii*, zaliczając ten poemat do największych osiągnięć poezji polskiej i ubolewając jednocześnie, że mało kto zna ten utwór. W jaki więc sposób stało się, że Gosławski — poeta mający niewątpliwie niezłą orientację i świadomość literacką, myślący i odczuwający w duchu romantycznym — uznał za najwłaściwszą formę swej wypowiedzi artystycznej właśnie poemat opisowy?

Gatunek ten, mieszczący się przecież w poetyce klasycyzmu, uświęcony nazwiskami Delille'a, Trembeckiego i Koźmiana, o którego pracy nad *Ziemianstwem polskim* wiedziała cała literacka Warszawa — był jednocześnie bardzo podatny na próbę przekształceń w kierunku romantycznym. Budowa poematu opisowego z założenia niejednorodna, przeplatana dygresjami erudycyjnymi, dydaktycznymi, lirycznymi, prowokować musiała romantyków do podejmowania prób dalszej jej dezintegracji, wyciągnięcia w pełni konsekwencji z tych tendencji struktury owego gatunku, a w końcu do jej rozbicia.

Całość *Podola*, zróżnicowaną rodzajowo i gatunkowo, łączy — jak już wskazywaliśmy — nadrzędność struktury opisowej, której podporządkowane są pozostałe warstwy: unaoczniający przebieg wydarzeń dramat, opowiadająca dawne dzieje epika (epos rycerski, powieść poetycka, gawęda) oraz liryka bardzo mocno, na romantyczny już sposób zautonomizowana i dzięki temu stwarzająca oryginalną grę napięć w strukturze utworu. Z jednej bowiem strony podporządkowana jest ona strukturze opisowej, mieszcząc się w niej jako element przedstawionej rzeczywistości (liryczna warstwa dotycząca narratora jest częścią opisywanego przez niego świata), z drugiej strony jednak wykracza poza nią, staje się z kolei dla niej punktem odniesienia. Zautonomizowanie pokładów lirycznych w *Podolu*, rozwiniętych w niemal samodzielny, liryczny poemat, sprawia, że prymat struktury opisowej zostaje tu przez lirykę podważony.

Jak wcześniej wspomniano, przemianom poematu opisowego sprzyjało włączanie już przez klasyków w strukturę tego gatunku innych konwencji gatunkowych epoki, zwłaszcza lirycznych. Dopóki poemat opisowy pozostawał w tym kręgu, klasycystyczny charakter jego struktury pozostawał niezagrożony. Diametralnie odmienił to romantyzm — wystarczyło, jak zrobił to Gosławski, trzymając się tej zasady, włączyć w jego strukturę współczesne sobie, a więc romantyczne konwencje gatunkowe, a charakter poematu zmieniał się całkowicie. Oprócz konsekwentnego dążenia do utrzymania w duchu romantycznym dezintegracji formy poematu opisowego (spojonego jednak w zwartą całość na „wyższych piętrach” konstrukcji) był to więc drugi czynnik decydujący o romantycznym charakterze struktury poematu, wkraczający bezpośrednio w jego tkankę słowną, znaczeniową, ideową. Kolejny czynnik to istnienie w klasycystycznym poemacie opisowym podwójnego porządku strukturalnego — mamy w nim do czynienia z przedmiotem opisu oraz z „narratorem-wędrowcem”, pełniącym funkcję pośrednika między przedmiotem a czytelnikiem oraz ujawniającym swą obecność i akcentującym sam proces poznania⁵⁵. Pozwoliło to Gosławskiemu na takie wyzyskanie relacji między tymi dwoma czynnikami, aby w efekcie otrzymać dynamiczność struktury,

⁵⁵ I. Opacki: *Z zagadnień cyklu sonetowego w polskim romantyzmie*. W: A. Opacka, I. Opacki: *Ruch konwencji. Szkice o poezji romantycznej*. Katowice 1975, s. 68.

wykorzystującą grę napięć między warstwą opisową a zautonomizowaną strukturą liryczną, powstała wskutek rozbudowania czynnika „narratora-wędrowca” do rozmiarów całego lirycznego poematu. Z tym także wiąże się uromantycznienie narracji, o którym już mówiliśmy.

Zasługą Gosławskiego było więc dostrzeżenie i rozwinięcie tych właśnie cech poematu opisowego, tkwiących immanentnie w jego strukturze, w kierunku romantycznym. Dzięki temu posunął się w swym poemacie o wiele dalej niż Koźmian w *Ziemiaństwie polskim*, tkwiącym całkowicie — pomimo upływu lat i dokonujących się zmian świadomości literackiej tego okresu — w poetyce klasycyzmu i rozmijającym się już w chwili opublikowania z oczekiwaniami znakomitej większości czytelników⁵⁶.

Mamy tu zatem do czynienia z romantyczną reinterpretacją gatunku. Światopogląd prymarny poematu opisowego⁵⁷ wiązał się z ideałami klasycyzmu, z tendencjami naukowymi i dydaktycznymi epoki, z przeświadczeniem o poznawalności i możliwości — jeśli nie zaraz, to w niedalekiej przyszłości — całkowitego objęcia ludzkim rozumem i opisania świata, przyrody, człowieka. W romantycznym ujęciu poemat opisowy wyraża już inny światopogląd, manifestując przekonanie o niemożności pełnego, całkowitego poznania, przejawiające się m.in. we fragmentaryczności widzenia świata i jego opisu. Wyraża też brak zaufania do erudycji, do wiedzy ściśle naukowej czy „książkowej”, do źródeł historycznych, które nie są w stanie wszystkiego przekazać — w zamian mamy tu zwrot do bezpośredniej obserwacji, konkretnego widzenia i opisu, do tradycji, pamięci ludu, wreszcie do wnętrza człowieka, czego ekspresją jest cała warstwa liryczna tego poematu.

I tak też — w tym właśnie kontekście — odczytać trzeba obecność niektórych elementów o wyraźnie klasycystycznej proveniencji. Na przykład występujące w *Podolu* postacie — poza staruszką pełniącą funkcję narratora gawędowego — są w istocie ukształtowane na modłę klasycystycznych rycerzy i heroin rycerskich poematów epickich o pewnych rysach sentymentalno-osjanicznych. Nie podlegają one w zasadzie żadnym przemianom, ewolucji postaw i charakterów, są dane od razu jako pewna całość, niezmienny typ — to oczywiście konstrukcja wyznaczana regułami klasycystycznymi. Pamiętać jednak trzeba o ich podwójnym przyporządkowaniu — są

⁵⁶ O rozmijaniu się klasycyzmu z oczekiwaniami społeczeństwa polskiego po roku 1812 zob. R. Przybylski: *Klasycyzm, czyli Prawdziwy koniec...*, s. 350—353.

⁵⁷ Terminem „światopogląd prymarny” określiłam tu światopogląd epoki, z którą dany gatunek jest najsilniej związany przez to, że w niej właśnie powstał lub też najpełniej ją wyraził. Następne epoki, przejmując gatunek, powodują pewną jego reinterpretację, prowadzącą nieuchronnie do przebudowy jego struktury, wydobywania na pierwszy plan tych jego cech i elementów, które najbardziej współbrzmiały z tą epoką. Odwołuję się tu do mechanizmów opisanych przez I. Opackiego (*Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji*. „Pamiętnik Literacki” 1963, z. 4; przedruk w: *Problemy teorii literatury*. Wrocław 1967).

one elementami ciągu epickiego, równocześnie jednak i ciąg fabularny, i one same podporządkowane są strukturze opisowej poematu. Zarówno więc postacie, jak i całe wątki epickie są tu na swój sposób „obrazami” poematu opisowego. Oczywiście postacie te z pewnością mogłyby być bardziej złożone, skomplikowane wewnętrznie i zmienne, jednak mogłoby to doprowadzić do zachwiania wewnętrznej struktury poematu, zbytniego nachylenia go w stronę romantycznej epiki z umniejszeniem znaczenia warstwy opisowej, nad którą warstwa epicka zaczęłaby wówczas dominować. Tymczasem wpisanie ich w romantyczną wizję świata odbywa się w inny sposób, niejako na „wyższym piętrze” konstrukcji poematu, przez analogię ich losów do losów narratora, który w przeciwieństwie do nich jest postacią — wyraziście przecież eksponowaną — całkowicie romantyczną. Analogia ta jest często podkreślana, jak chociażby w owej scenie kończącego się wesela, które narratorowi daje okazję do wspomnień o swym niegdyśszym pożegnaniu z ukochaną po balu i do refleksji o ulotności szczęścia i przemijaniu wszystkiego. Dzięki temu na statyczne, z pozoru zgodnie z klasycystycznymi normami uformowane postacie patrzemy jak na egzystujące w świecie, którego wizja jest już całkowicie romantyczna.

Warto wskazać również na opozycję między zagadką tkwiącą w poetyce klasycyzmu a tajemnicą, mieszącą się w obrębie romantycznego światopoglądu⁵⁸. W *Podolu* pojawia się motyw zagadki, dotyczącej rosnącego gdzieś w dzikim ustroniu barwinka, który zaintrygował narratora, stając się pretekstem do przedstawienia historii tureckiego najazdu w opowieści staruszka, wyjaśniającego tę właśnie zagadkę samotnego kwiatu. Natomiast element tajemnicy, a przynajmniej niedopowiedzenia, przesunięty został tu przede wszystkim do warstwy podmiotowej, lirycznej — podczas gdy np. w powieści poetyckiej stanowił on zasadę konstrukcji świata przedstawionego. Wyznania narratora nie wyjaśniają wszystkiego do końca, dają czytelnikowi tylko pewne fragmentaryczne zarysy, z których może składać sobie jego portret, zawsze jednak pozostanie on tylko niepełnym szkicem. Niewiele zatem wiemy o dziejach jego miłości, do której nawiązuje on we wszystkich częściach poematu, nie przedstawia nam też powodów opuszczenia Podola — a przecież to właśnie pożegnanie narratora z rodzinną ziemią stanowi liryczny pretekst całego poematu.

Tak jak konstrukcja postaci *Podola* ma znamiona klasycystyczne, tak narrator jest postacią wybitnie romantyczną. To samo dotyczy kategorii zagadki i tajemnicy — zagadka odnosi się tu do zjawisk rzeczywistości zewnętrznej (przedmiotu), która była w centrum zainteresowania klasycyzmu (i ona też była przedmiotem klasycystycznego poematu opisowego) — tajemnica odnosi się natomiast do sfery zjawisk psychicznych, związana jest z podmiotowością, a więc tutaj — z postacią narratora⁵⁹.

⁵⁸ M. Maciejewski: *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*. Wrocław 1970, s. 128—130.

⁵⁹ Ibidem, s. 130.

Chcąc się pokusić o uchwycenie pewnych rysów „obrazu autora”, wpisano go w strukturę tekstu poematu⁶⁰, niewątpliwie należało by uwzględnić typową dla romantyzmu sugestię autobiografizmu, wpisaną w warstwę liryczną poematu, gdzie autoprezentacja narratora utworu z założenia narzucać ma czytelnikowi skojarzenia z biografią autora — sprawcy dzieła. Cały więc wpisany w tę warstwę poemat liryczny przedstawia nam dość typową, wczesnoromantyczną biografię, w której są rzecz jasna takie elementy, jak miłość i przyjaźń, poetyckie natchnienia, poszukiwanie sensu życia, pragnienie absolutu, rozczarowania, samotność, kontakt z naturą. Ale w poszukiwaniu „obrazu autora” wnikać trzeba głębiej w tekst poematu, w jego strukturę, gdyż elementy biograficzne stanowią w istocie część świata przedstawionego, w którym mieści się także sam narrator-podmiot liryczny, ze swą wpisaną w poemat biografią romantycznego poety. Wnikając w strukturę poematu dostrzegamy natomiast wśród rysów autora-sprawcy dzieła znajomość klasycystycznych „reguł gry” i wynikających stąd zasad tego gatunku literackiego, połączoną jednak z romantyczną świadomością, wyrażającą się w przekształcaniu tego gatunku w takim właśnie kierunku, przebudową jego struktury zgodnie z wymaganiami nowego prądu, akceptowanego całkowicie przez autora. Potrafi on wykorzystać tkwiące w tym gatunku możliwości takich właśnie przekształceń. Obecność elementów klasycystycznych spełnia tu więc określoną funkcję — jest sygnałem rozpoznawczym gatunku, wskazującym na jego klasycystyczną proveniencję, a równocześnie stwarza dodatkowy układ napięć, wynikający z wpisania ich w nadrzędną romantyczną wizję świata, którą kieruje się narrator-podmiot liryczny poematu i którą w pełni podziela autor.

Światopogląd ten wyraża się też w romantycznym widzeniu losów człowieka (warstwa liryczna), indywidualizacji osoby narratora, wysunięciu na główny plan poematu warstwy lirycznej, w romantycznej sugestii autobiografizmu, zainteresowaniu ludowością i etnografią jako przedmiotem i źródłem opisu, w historyzmie poematu. Autor (rozumiany w dalszym ciągu zgodnie z terminem „obraz autora”) akceptuje również świat wartości bohaterów poematu, ich heroizm, kult męstwa i poświęcenie dla ojczyzny, patriotyzm, przywiązanie do rodzinnej ziemi i obowiązek jej obrony, łącznie z nakazem oddania własnego życia dla jej wolności. W konstrukcji świata przedstawionego odbija się też wyznawane przez niego romantyczne przekonanie — wyrażane m.in. przez Chodakowskiego — o potrzebie zespolenia trzech czynników, jakimi są narodowość, ludowość i historyzm.

Podole, stanowiące pierwszy większy utwór Gosławskiego, przynosi już niemal wszystkie trwałe motywy jego późniejszej twórczości, jak i charakterystyczne cechy konstrukcji jego utworów. Liryczna perspektywa, osobiste

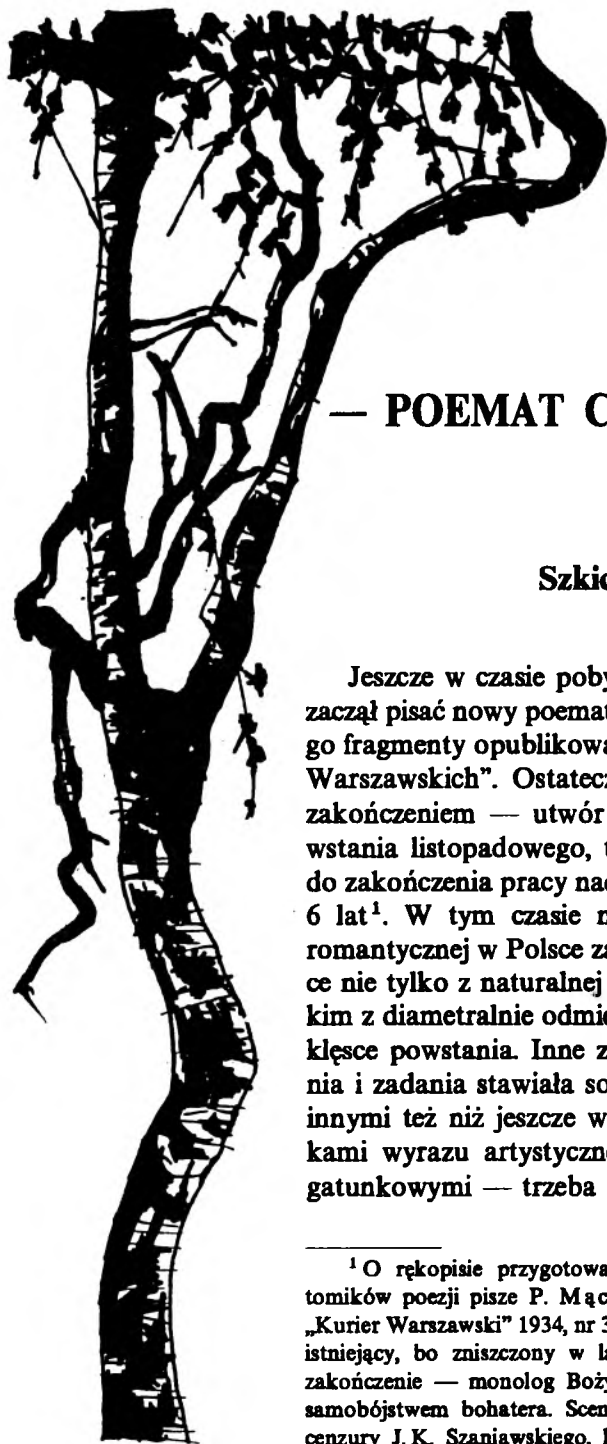
⁶⁰ Termin „obraz autora” jest tu używany w rozumieniu sformułowanym przez K. Wykę (*Pan Tadeusz. Studia o tekście*. T. 2. Warszawa 1963, s. 330—377).

wspomnienia, jakimi dzieli się z czytelnikiem narrator, sugestia autobiografizmu — w wielu wypadkach poparta zresztą prawdziwymi realiami z życia Gośławskiego — wątki nieszczęśliwej miłości, tułactwa, poświęcenia i śmierci dla ojczyzny, to wszystko kontynuowane będzie w jego późniejszych poematach i lirykach. Również stałym motywem, powracającym we wszystkich późniejszych utworach, będzie umiłowanie podolskiej krainy, przedstawione najmocniej i najwyraźniej właśnie w tym poemacie, będącym w całości przecież wyrazem fascynacji Podolem — ziemią, przyrodą, krajobrazem, przeszłością tej krainy, jej mieszkańcami⁶¹. Chciał stworzyć — zapoczątkować tym poematem — podolską szkołę poezji, wierzył, że ziemia ta kryje nieprzebrane skarby, mogące stanowić inspirację narodowej literatury. Tworząc *Podole* sięgnął do jej bogactw, czerpiąc z nich obficie i ofiarowując w zamian ojczystej krainie swój poetycki talent⁶². Dzięki temu Podole zyskać miało prawo obywatelstwa w świecie romantycznej wyobraźni, a nazwy podolskich gór i rzek miały stać się równie znane „jak czarujące imiona Niemna, Świtezi i Wilii, kowieńskich i litewskich zamków; jak szkockie fale Twidu i fale Tewiotu, góry Benwenu, Lock-Katrin”⁶³.

⁶¹ Obecność motywów podolskich w twórczości Gośławskiego omawia M. Giergielewicz (*Poeta Podola...*, passim), łącząc to z tendencją wczesnego romantyzmu do regionalizmu w literaturze: „W chwili wystąpienia Gośławskiego na widownię literacką twórczość regionalna osiągała wielkie nasilenie. Poemat opisowy był wciąż rodzajem o dużej popularności. Gwałtowna polemika na marginesie *Sonetów krymskich* nadawała zagadnieniu kolorytu lokalnego szczególną żywotność — trwa pęd do badań etnograficznych, walterscotyzm zapuszczał coraz głębsze korzenie, pojawiali się nowi utalentowani przedstawiciele poezji prowincjonalnej — wcześniej Mickiewicz i Zaleski, obecnie Małczewski, wnet Goszczyński. [...] Obranie jakiejś dzielnicy za podłoże twórczości poetyckiej stawało się pospolitą drogą dla młodych poetów. Zyskiwało się od razu w oczach czytelników wyraźne oblicze indywidualne oraz niezależną sferę natchnienia poetyckiego.” (ibidem, s. 113).

⁶² Taka charakterystyka twórczości Gośławskiego powtarza się często w ocenach potomnych, zob. np. A. Pilecki: *Przyroda w poezji*. Warszawa 1899, s. 201—203.

⁶³ A. Tyszyński: *O szkołach poezji polskiej*. W: Idem: *Szkice krytyczne*. T. 1. Kraków 1904, s. 32.



TESKNOTA — POEMAT CZASU PRZEŁOMU

Szkic romantycznego dramatu

Jeszcze w czasie pobytu w Kordyszówce Gosławski zaczął pisać nowy poemat, zatytułowany *Tęsknota*, którego fragmenty opublikował w 1827 r. w „Rozmaitościach Warszawskich”. Ostateczny kształt — ze zmienionym zakończeniem — utwór otrzymał już po upadku powstania listopadowego, tak więc okres od rozpoczęcia do zakończenia pracy nad tym utworem obejmuje około 6 lat¹. W tym czasie nastąpiły w rozwoju literatury romantycznej w Polsce zasadnicze przemiany, wynikające nie tylko z naturalnej jej ewolucji, ale przede wszystkim z diametralnie odmiennej sytuacji społeczeństwa po klęsce powstania. Inne zainteresowania, inne zamierzenia i zadania stawiała sobie literatura lat trzydziestych, innymi też niż jeszcze w końcu lat dwudziestych środkami wyrazu artystycznego — a więc i konwencjami gatunkowymi — trzeba było się posłużyć, aby wyrazić

¹O rękopisie przygotowanych do druku przez Gosławskiego tomików poezji pisze P. Mączewski: *M. Gosławski w Warszawie*. „Kurier Warszawski” 1934, nr 327, s. 6. Autograf *Tęsknoty*, dziś już nie istniejący, bo zniszczony w latach II wojny światowej, miał inne zakończenie — monolog Bożydara nad grobem Anieli kończył się samobójstwem bohatera. Scena ta została skreślona przez prezesa cenzury J. K. Szaniawskiego, który osobiście przeglądał ten zbiór.

nowe treści, których oczekiwali czytelnicy. Przekonał się o tym Juliusz Słowacki, wydając swój pierwszy tomik paryski z utworami z okresu przedpowstaniowego, które jeszcze niewiele wcześniej mogły liczyć na zainteresowanie i przychylne przyjęcie, ale wśród emigrantów nie mogły już spotkać się z uznaniem, gdyż nie tego oczekiwano wówczas od literatury². Tę świadomość miał Gosławski decydując się na ukończenie *Tęsknoty* już po powstaniu listopadowym. Nie mógł to być poemat mówiący wyłącznie o nieszczęśliwej miłości — utwór taki musiałby zostać odebrany jako nieaktualny, należący do minionej bezpowrotnie epoki, utraconego świata młodości, zburzonego powstańczym zrywem i koniecznością tułaczki. Jeśli miał on dotrzeć do czytelników, zostać przez nich zrozumiany i przyjęty, to musiał zyskać nową, aktualną perspektywę, wyrazić przeżycia i doświadczenia bliskie współczesnemu odbiorcy. Historię dwojga nieszczęśliwych kochanków trzeba więc było niejako ująć w nawias, opowiedzieć ją raz jeszcze — widzianą z dystansu czasowego i z odległości mierzonej tęsknotą do opuszczonej ojczystej ziemi, rodziny, przyjaciół. W jakim stopniu udało się to autorowi i jaki znalazło wyraz w strukturze poematu?

Przyjrzyjmy się najpierw strukturze rodzajowej *Tęsknoty*. Jest ona w tym ujętym przecież w zwarte ramy kompozycyjne utworze bardzo złożona. Oczywiście w literaturze romantycznej współwystępowanie czy krzyżowanie się w obrębie jednego utworu różnych gatunków, a nawet rodzajów literackich to nie rzadkość, ale wręcz reguła. Warto jednak dokładniej pod tym względem przeanalizować ten poemat(?), dramat(?) — nie tylko po to, aby odkryć jego własną, indywidualną strukturę, ale również dotrzeć do pewnych ogólnych mechanizmów łączenia gatunków i rodzajów literackich w literaturze romantycznej.

W *Tęsknocie*, opatrzonej podtytułem *Fantazja*, rzuca się w oczy regularny podział utworu na akty i sceny, nazwane przez autora „działaniami” i „zjawieniami”. Podział eksponowany jest tak wyraziście, że czytelnik może zastanawiać się, co się za tym kryje. Przyjrzyjmy się najpierw partiom dramatycznym, których poszczególne części — akty i sceny — przedzielone są wystąpieniami narratora. Na dobrą sprawę te czysto dramatyczne sceny można by wyodrębnić z całości tekstu i złożyć z nich odrębny, samodzielny dramat. Utwór taki, choć sztucznie wypreparowany, posiadałby cechy logicznej konstrukcji i autonomiczności, sprawiając wrażenie skończonej całości, nawet bez tak charakterystycznej dla romantyzmu fragmentaryczności przedstawiania świata. Dramat ten, o niewielkich wprawdzie wymiarach, byłby skonstruowany z trzech aktów, podzielonych na poszczególne sceny, z klasycznymi etapami ekspozycji, zawiązania intrygi, rozwoju akcji dramatycznej z jej kulminacyjnym punktem,

² O recepcji pierwszego i drugiego tomu poezji J. Słowackiego pisze m.in. M. Straszewska: *Życie literackie Wielkiej Emigracji we Francji 1831–1840*. Warszawa 1970, s. 138–146.

wreszcie zakończenia. A więc akt I — wyjaśniający sytuację monolog Anieli, oczekującej na przybycie dawno nie widzianego Bożydara, zawiązanie intrygi, której sprawczynią jest Maria, pragnąca uniemożliwić młodym zawarcie małżeństwa, wreszcie przyjazd Bożydara i rozmowa z Hrabinią, matką Anieli, przekreślająca nadzieję kochanków na szczęśliwy finał ich miłości. Akt II — monolog Bożydara snującego refleksje o tragicznej doli jednostki we wrogim jej społeczeństwie, zamiar samobójstwa i odrzucenie tej myśli ze względu na ukochaną, wreszcie wiadomość o samobójczej śmierci Anieli. Akt III — spotkanie osób dramatu przy trumnie Anieli, przyznanie się Hrabiny do błędu i winy. Scena na cmentarzu — próba samobójstwa Bożydara, udaremniona przez Księdza, który przekazuje mu wiadomość o wybuchu powstania narodowego, wreszcie decyzja Bożydara o wyruszeniu do walki.

To krótkie streszczenie wydarzeń zawartych w dramatycznych partiach utworu, zachowujących w zasadzie jedność miejsca, czasu i akcji, przekonuje, że jest to wystarczający materiał do konstrukcji dramatu, który mógłby zostać jeszcze znacznie rozbudowany, gdyż poszczególne sceny przedstawione są bardzo skrótowo, stanowiąc jakby tylko szkic, który autor mógłby rozwinąć, wolał jednak pozostawić go w takiej właśnie postaci. Można przypuszczać, że gdyby właśnie o napisanie dramatu chodziło autorowi, to byłby sceny te z pewnością rozbudował, wydobywając tkwiące potencjalnie w przedstawionej tu akcji dramatycznej możliwości sceniczne, eksponując charaktery bohaterów, ich konflikty, motywy i przebieg działań. Nie o to widać jednak chodziło. Przyznać zresztą trzeba, że taki utwór nie byłby zbyt oryginalny. Samobójstwo z miłości, której spełnienie uniemożliwia rodzina — tego dotyczy przecież większość scen i monologów — to temat często pojawiający się w romantyzmie i wcześniej już dość wyeksploatowany, a od czasu Romea i Julii, Wertera, Gustawa i paru innych jeszcze nieszczęśliwych kochanków na tyle już skonwencjonalizowany, że trzeba by naprawdę oryginalnego potraktowania go, aby mógł wzbudzić zainteresowanie czytelnika. A w *Tęsknocie* trudno akurat w tym dopatrzeć się oryginalności. Inna sprawa, że cały wątek miłosny przedstawiony tu został bardzo scenicznie — to nie różnica stanów lub nieczułość jednej ze stron prowadzą do tragedii; Hrabina byłaby gotowa zgodzić się na małżeństwo córki z Bożydarem, ale zamiary te zostają udaremnione w wyniku świadomie podjętej intrygi Marii, urażonej odrzuceniem przez Bożydara jej względów. Cała akcja, od zawiązania intrygi aż do ukazania jej bliższych i dalszych skutków, rozwija się więc przed oczyma widza, od wprowadzającego monologu Anieli, poprzez wahania Hrabiny, która co prawda z zaskoczeniem dowiaduje się o miłości obojga młodych, skrywanej dotąd w tajemnicy, nie ma jednak wobec osoby Bożydara żadnych zastrzeżeń, sama zresztą usprawiedliwia przed Marią tajemniczość młodej pary. Nie przedziały społeczne są tu przyczyną tragedii — Hrabina

odrzuca zdecydowanie taki argument, różnica stanów dzieląca oboje młodych pojawia się jedynie w słowach Marii. Dla niej każde uzasadnienie jest dobre, aby tylko rozbić związek Anieli i Bożydara. Uzasadnia to w krótkim monologu, odsłaniającym prawdziwe motywy jej działania:

Kochałam go tak tkliwie — a on mi nikczemnie
 Pogardą odpłacając, urągał się ze mnie —
 Widząc moje uczucia, szydersko mi za nie
 Szacunek ofiarował i uszanowanie.
 I z każdą wydarzoną zaręczał mnie chwilką,
 Że mnie kocha najczulej, ale jak syn tylko.

(s. 82—83)

A więc nie wrogość rodzin, dzieląca Romea i Julię, czy różnica stanów i majątku, dzieląca Gustawa od jego ukochanej, będzie tu przyczyną tragedii, choć akurat z *Dziadów* cz. IV *Tęsknota* ma wiele wspólnego, gdyż odwołań do tego dramatu znajdziemy tu wiele. Zresztą nieprzypadkowo chyba pragnąc przedstawić tragiczną historię miłosną, autor nawiązuje właśnie do tego na wskroś romantycznego utworu. Podobnie jak Mickiewicz, który pisząc swój dramat zgodnie z romantyczną konwencją sugestii autobiografizmu tworzy iluzję, że przedstawia w utworze autentyczną historię, że są to własne, ubrane w literacką szatę przeżycia i doświadczenia autora — iluzja skądinąd skuteczna, skoro biograficzne interpretacje romantycznych utworów były długi czas modelem wiodącym³ — tak i Gosławski starał się jakby pomiędzy wierszami sugerować, że w losach postaci poematu tkwią także jego własne dzieje. Taką też opinię powtarza wielu spośród piszących dawniej o Gosławskim, jak chociażby S. Zdziarski:

Tęsknota bowiem jest, jak widzieliśmy, nieocenioną kopalnią faktów biograficznych, jest nieocenionym materiałem do historii uczuć miłosnych dwojga osób, do charakterystyki nawet samego poety — jakim był w tych czasach. To zaś, co jest wymysłem fantazji twórczej poety, to, co zostało zmyślane lub w zmienionych barwach skreślone, poznać można bez trudu na pierwszy rzut oka. Jako materiał surowy tedy przedstawia ten utwór dla badacza nieocenioną wartość, niemal biograficzną.⁴

³ Zob. H. Markiewicz: *Polska nauka o literaturze*. Warszawa 1981, *passim*.

⁴ S. Zdziarski: *Maurycy Gosławski*. W: Idem: *Szkice literackie*. Lwów 1903, s. 122—123. Konsekwencją traktowania utworu jako źródła biograficznego jest formułowanie takich ocen, jak np.: „Cała ta scena, jak nie mniej i następna, są wymysłem twórczej fantazji Gosławskiego, a wobec znanych faktów z życia poety trudno tym scenom jakiegokolwiek przypisać znaczenie.” (ibidem, s. 116).

Tę typową dla romantycznych utworów sugestię „prawdziwości” przeżyć i wydarzeń, wynikającą z nawiązań do autentycznej biografii i sytuacji życiowej autora poematu, znaleźć można też w partiach narracyjnych *Tęsknoty*.

Zwróćmy teraz uwagę na pojawiający się w dramatycznej warstwie utworu ważny motyw, którego obecność sytuuje *Tęsknotę* między *Dziadów* cz. IV a m.in. *Wacława dziejami* Garczyńskiego i *Kordianem* Słowackiego, zgodnie zresztą z chronologią powstania tych utworów. Motyw ten — to poszukiwanie sensu życia.

O ile jednak Kordian i Wacław — podobnie jak wcześniej Faust — szukają go najpierw w wiedzy, religii, miłości, o tyle w poemacie *Tęsknota*, tak jak i w wymienionym utworze Mickiewicza, rzecz zostaje zredukowana w istocie do tego ostatniego czynnika, jakim jest romantyczny związek dwojga kochanków. Wspólne jest natomiast dla wszystkich tych bohaterów — poza oczywiście Faustem — odnalezienie sensu życia w poświęceniu dla ojczyzny. Przemiana Gustawa w Konrada w *Dziadów* cz. III, wstąpienie Wacława i Kordiana do tajnych patriotycznych spisków mają w *Tęsknocie* swój odpowiednik w postaci decyzji Bożydara, który — po udaremnionej przez Księdza próbie samobójstwa przy grobie Anieli — na wieść o wybuchu powstania dochodzi do wniosku, że sprawa narodowa jest ważniejsza niż wszystkie jego osobiste nieszczęścia, a jego życie należy do ojczyzny:

Wielki Boże!

Ona z grobu ma powstać! może to być?

[...]

Moich ojców ziemia święta

Tam haniebne kruszy pęta,

A ja ostatni z ostatnich

Jeszcze nie w szeregach bratnich?

(s. 116—117)

Takie potraktowanie tego motywu w *Tęsknocie* wiąże się niewątpliwie z okresem, w którym utwór powstawał. W momencie rozpoczynania nad nim pracy w 1826 r. Gosiłowskiemu trudno byłoby chyba uniknąć odniesień do *Dziadów* cz. IV, zwłaszcza że głównym tematem utworu był początkowo właśnie wątek miłosny, eksponowany przede wszystkim w partiach dramatycznych. Powstanie listopadowe zmienić musiało oczywiście perspektywę poezji — stąd w powstających już później poematach i dramatach, jak w *Dziadów* cz. III, *Wacława dziejach*, *Kordianie*, sprawa walki o wolność ojczyzny jest najważniejszym zadaniem bohaterów. Przeistoczenie Bożydara — nieszczęśliwego kochanka i niedoszłego samobójcy — w dzielnego obrońcę ojczyzny jest oczywistą konsekwencją tych tendencji⁵.

⁵ O problematyce tej pisze A. Kowalczykowa (*Samobójcy romantyczni*. W: *Style zachowań romantycznych*. Red. M. Janion, M. Zielińska. Warszawa 1986, s. 205—208), wskazując, że czyn

Bożydar jest więc bohaterem czasu przełomu, co objawia się w jego decyzjach i czynach. Próba samobójstwa z motywów osobistych, usprawiedliwiana w literaturze przedpowstaniowej, zakwestionowana zostaje tu na rzecz ofiary życia dla ojczyzny, bo tylko jej można je oddać. Decyzja Bożydara o wstąpieniu w szeregi powstańcze jest tu więc przełomowym momentem w ewolucji romantycznego bohatera, momentem przekraczania granicy między romantyzmem przedlistopadowym a literaturą popowstaniową. To także rozrachunek z dawnymi romantycznymi ideałami i egocentryzmem skłóconej ze światem jednostki. Tak więc już w dramatycznej warstwie *Tęsknoty* widzimy przełamywanie się wczesnoromantycznego dramatu skoncentrowanego na wątku nieszczęśliwej miłości w popowstaniowy utwór o tematyce patriotycznej, zgodnie z kształtującym się w latach trzydziestych nowym modelem literatury dojrzałego romantyzmu polskiego.

Przełomowy charakter sceny na cmentarzu wyraża się także w znamienitym ukazaniu postaci Księdza. Ksiądz pojawiał się często w literaturze romantycznej, zarówno w rolach drugoplanowych, gdy udzielał chrztu, ślubu, odprowadzał zmarłych na miejsce ostatniego spoczynku, jak i w roli bohatera pierwszoplanowego. We wczesnym romantyzmie mamy do czynienia z antagonizmem między romantycznym bohaterem a księdzem, reprezentującym zwykle racje, przeciwko którym romantycy występowali. W zinstytucjonalizowanym Kościele dopatrywano się bowiem wyrazu racjonalizmu poprzedniej epoki. Wymownym przykładem jest dialog Gustawa z Księdzem w *Dziadów* cz. IV, gdy broniąc rodzimych obyczajów w imię romantycznego kultu ludowości pyta on: „Za cóż zniosłeś dotychczas obchodzone Dziady?” (w. 1167). Ksiądz broni swego stanowiska zaśladając się argumentami racjonalistycznej epoki, wierzącej w triumf ludzkiego rozumu, w wyższość wiedzy nad tym, co uważane jest za godne zwalczania przesady.

W latach dwudziestych i jeszcze w pierwszym okresie po powstaniu listopadowym powstało więcej utworów, których bohaterowie poszukujący sensu życia doznają rozczarowania nauką, filozofią, sztuką, miłością — i religią, co ukazywano często właśnie w formie dramatycznego dialogu z księdzem. Tak jest np. w otwierającej *Wacława dzieje* Stefana Garczyńskiego scenie, kiedy oprócz oskarżeń o pychę, obłudę, pragnienie panowania nad światem poprzez sprawowanie „rządu dusz” padają pod adresem przedstawicieli Kościoła bardzo ciężkie w ustach romantyka zarzuty — obojętności wobec tragedii ludzi i narodów, wobec sprawy wolności. Podobne rozczarowanie przeżywa Kordian w rozmowie z papieżem, spotykając się z tą samą obojętnością i nieczułością, jaką zarzucał Kościołowi Wacław.

samobójczy to składnik biografii większości bohaterów literatury romantycznej, także w Polsce. Po powstaniu listopadowym nastąpiła zmiana wzorca bohatera literackiego, podporządkowanie go zasadom patriotycznym wpłynęło też na poetycki portret samobójcy. Czyn taki przedstawiany jest w literaturze popowstaniowej jako niegodna słabość. Tak właśnie samobójcze zamiary Bożydara ocenia Ksiądz w poemacie Gośławskiego.

O D A
D O
KAROLA LIPINSKIEGO,
CZYTANA WZASIE
UCZTY DANÉJ DLA NIEGO
PRZEZ PRZYJACIOŁ NAUK I SZTUK PIĘKNYCH
W Warszawie dnia 29 Grudnia 1827. r.
PRZEZ
MAURycego GOSŁAWSKIEGO
tudzież druga
POSWIĘCONA MU
PRZEZ
FRANCISZKA KOWALSKIEGO.



W WARSZAWIE,
NAKŁADEM WYDAWCY,
W Drukarni Kommissyi Rząd. W. R. i O. P.
1 8 2 8.

Fot. 4. Karta tytułowa broszury z 1828 r., zawierającej dwie ody — Maurycego Gosławskiego i Franciszka Kowalskiego — na cześć Karola Lipińskiego, ze zbiorów Biblioteki Polonistycznej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, sygn. 213712

Na tym tle szczególnie przedstawia się scena rozmowy Bożydara z Księdzem w poemacie Gosławskiego. Rozpoczyna ją dialog ujawniający antagonizm obydwu rozmówców, Bożydar powtarza argumenty znane z *Dziadów* cz. IV, podnoszone jeszcze później przez Wacława i Kordiana — ale niespodziewany zwrot akcji, gdy okazuje się, że Ksiądz jest emisariuszem powstania i przekazuje Bożydarowi pismo donoszące o wybuchu walki, jest odbiciem zwrotu zachodzącego w całej polskiej literaturze okresu około 1830 roku. Decydując się wyruszyć natychmiast do walki, Bożydar prosi Księdza o błogosławieństwo i otrzymuje je:

Idź Synu! niech Bóg nad twą głową
Czuwa, jako serce moje.
Niech błogosławi świętą walkę narodową,
Niech wasz oręż, jak groźne mocy Jego ramię
Zastępy wrogów przełamie,
Bo jako imię Jego, święte wasze boje.

(s. 117)

Ksiądz jako rzecznik narodowej sprawy wskazuje Bożydarowi sens życia w poświęceniu dla ojczyzny, któremu jednocześnie poprzez błogosławieństwo nadaje rangę *sacrum*. W ten sposób przekreślony zostaje antagonizm między księdzem a romantycznym bohaterem, obydwaj stają po jednej stronie, połączeni jedną ideą, wspólnotą celów i działań. Ksiądz z *Tęsknoty*, zaangażowany w sprawę powstania, znajdzie swego godnego następcę w osobie księdza Robaka, wyobraźnię Słowackiego pobudzi postać księdza Marka, a ksiądz Piotr z *Dziadów* cz. III stanie się uosobieniem nowego typu bohatera romantycznego, który już nie orężem, lecz ofiarą i poświęceniem przybliży chwilę zmartwychwstania Polski⁶.

Narrator i świat przedstawiony

Przedstawione rozważania poświęcone były partiom dramatycznym *Tęsknoty* traktowanym jako samodzielny utwór dramatyczny. W dużym stopniu

⁶ Scena na cmentarzu ukazuje więc w skrócie przełom, jaki dokonywał się w owym czasie w literaturze romantycznej, o którym w odniesieniu do lat czterdziestych pisze I. Opacki: „Motywy Męki Pańskiej, oplatające wizję cierpień narodu i nadające im wyrazistą interpretację, stanowią o podstawowej różnicy w ujęciu »nieszczęścia« wobec literatury lat 1820—1830. Tam »Ewangelija« i »nieszczęście« stały wobec siebie w opozycji. Tutaj opozycja ta znika, następuje zjawisko, które można nazwać »ewangelizacją nieszczęścia«. Ewangelia nadaje nieszczęściu sens i ukazuje jego zasadność.” Idem: „Ewangelija” i „nieszczęście”. W: Idem: *Poezja romantycznych przełomów*. Wrocław 1972, s. 130—131.

spełniałby on klasyczne wymogi tragedii, sformułowane przez Arystotelesa i zalecane przez autorów podręczników retoryki i poezji z przełomu XVIII i XIX wieku. Arystoteles uważał, że „tragedia jest naśladowczym przedstawieniem pełnej, skończonej i posiadającej określoną wielkość akcji”⁷, mającej swój początek, środek i koniec. Akcja dramatycznej warstwy *Tęsknoty* jest „pełna i skończona”, również jej wielkość odpowiada wymaganiom Stagiiryty, uważającego, że „właściwą normą wielkości fabuły jest taka jej długość, w ramach której poprzez kolejny bieg zdarzeń może na zasadzie prawdopodobieństwa lub konieczności nastąpić przemiana [losu bohatera] ze szczęścia w nieszczęście bądź z nieszczęścia w szczęście”⁸. Dzieje Bożydara spełniają także i ten wymóg przemiany losu bohatera, podobnie jak i jednolitości fabuły, która „jest naśladowczym przedstawieniem akcji jednolitej i skończonej, a tworzące fabułę zdarzenia powinny być w taki sposób zespolone, aby po przestawieniu lub usunięciu nawet jednego z nich uległa naruszeniu i rozpadła się również całość. Taka bowiem część, której dodanie lub odjęcie nie sprawia widocznej różnicy, nie jest istotną częścią całości”⁹. Ten postulat zrealizowany został w *Tęsknocie* niemal wzorcowo, gdyż właściwie cała akcja w warstwie dramatycznej jest zredukowana do kilku tylko kluczowych scen.

Mimo to możemy podejrzewać, że Arystoteles nie byłby zadowolony z *Tęsknoty* jako tragedii. Wymieniając 6 składników tragedii — fabułę, charakter, wysłownienie, sposób myślenia, widowisko i śpiew¹⁰ — za najważniejszy uważa on właśnie fabułę:

Celem naśladowania jest przedstawienie jakiejś akcji, a nie właściwości postaci. Z charakterem wiążą się ich pewne cechy, natomiast czyny decydują o ich powodzeniu lub nieszczęściu. Postacie działają więc nie po to, aby umożliwić przedstawienie charakterów, lecz właśnie ze względu na działanie przyjmują odpowiednie właściwości charakteru. Toteż celem tragedii jest bieg zdarzeń, czyli fabuła, a cel jest we wszystkim rzeczą najważniejszą.¹¹

Tymczasem w dramatycznej warstwie *Tęsknoty* fabuła — choć logicznie skomponowana i tworząca pewną skrótowo ujętą, ale jednak zwartą ca-

⁷ Arystoteles: *Poetyka*. Przeł. i oprac. H. Podbielski. Wrocław 1983, s. 22. Oczywiście przytaczane tu tezy Arystotelesa sformułowane w jego *Poetyce* nie musiały być znane poetom XVIII i XIX wieku z oryginału, były jednak wystarczająco popularne i obecne w świadomości literackiej tego okresu dzięki autorom ówczesnych podręczników poetyki, w których klasyczne poglądy Stagiiryty zajmowały poczesne miejsce.

⁸ Ibidem, s. 24.

⁹ Ibidem, s. 26.

¹⁰ Ibidem, s. 18.

¹¹ Ibidem, s. 19.

łość — podporządkowana jest w dużym stopniu właśnie „charakterom”, rozumianym jako „te właściwości postaci, które objawiają się w działaniu”¹² (a więc w podejmowanych decyzjach czy poprzedzających je rozterkach bohaterów poematu Gosławskiego) oraz „właściwościom myślenia”, które „objawiają się natomiast w słowach, którymi one [postacie] czegoś dowodzą lub wyrażają ogólne prawdy”¹³ (a takie właśnie refleksje wypełniają wiele dialogów i monologów w tym utworze). Dotyczy to głównie Bożydara, ale i inne osoby dramatu te właśnie swoje cechy odkrywają czytelnikowi, o każdej z nich możemy też na tej podstawie wiele powiedzieć. Widzimy zatem, że fabuła jest tu podporządkowana tym właśnie dwom wymienionym przez Arystotelesa składnikom, jest ona przede wszystkim pretekstem do ich przedstawienia.

Podobnie jak Arystotelesa, również romantycznego czytelnika poemat Gosławskiego zredukowany do samych scen dramatycznych z pewnością by nie usatysfakcjonował. Czytanie poematu bez partii narratorskich — pomimo że powstały w ten sposób „dramat” posiada swą wewnętrzną logikę i choć skromny rozmiarami, wykazuje jednak cechy autonomicznego utworu — nie sprowadza się do pozbawienia czytelnika tylko pewnych informacji o przebiegu akcji. Narracja pełni bowiem w *Tęsknocie* o wiele ważniejszą funkcję niż tylko uzupełnienie informacji zawartych w partiach dramatycznych. Stanowi ona podstawową tkankę poetycką, w której te dramatyczne sceny uzyskują nowy, o wiele bogatszy sens, niż same w sobie mogą posiadać. W gruncie rzeczy przecież dość blade i banalne, mocno skonwencjonalizowane — podporządkowane narracyjnej konstrukcji poematu ukazują się nagle w nowym świetle.

Narracja to nieodłączny atrybut epiki, przyjrzyjmy się więc bliżej warstwie epickiej *Tęsknoty*, obecnej zresztą także w pewien sposób w scenach dramatycznych, które rozpatrywane pod tym kątem są po prostu kolejnymi ogniwami przedstawionej akcji. Podstawowa epicka funkcja narracji ujawnia się w jej roli łącznika poszczególnych scen, w przedstawianiu akcji toczącej się pomiędzy nimi i poza ich planem. Narrator daje się tu poznać jako wszechwiedzący, znający wszystkie plany akcji, a więc posiadający pod tym względem wiedzę większą niż bohater utworu. Czasem jednak przyjmuje on konwencję narratora o wiedzy ograniczonej, podobnie jak w romantycznych balladach czy powieściach poetyckich, zawężając pole widzenia do jednego tylko planu akcji, snując różne domysły i wniosując na podstawie swych obserwacji, zachowując się przy tym

¹² Ibidem, s. 18.

¹³ Ibidem.

nie raz jak naiwny widz teatralny¹⁴, jak chociażby w scenie przy trumnie Anieli:

Piękna — tak, jak i była przed skonaniam chwilką,
Nie — ona nie umarła — nie — ona śpi tylko.

(s. 103)

Mamy tu więc do czynienia na przemian — a czasem niemal równolegle — z dwoma rodzajami narracji, jakby z dwoma narratorami, pojawiającymi się na różnych poziomach tekstu. Raz posiada on świadomość zawężoną do jednego z planów akcji, sytuując się w pozycji niemal równorzędnej z bohaterami poematu, innym razem jest on znów wszechwiedzący, zajmując nadrzędną pozycję. Można zatem uznać, że owa narracja „zawężona” stanowi pewną konstrukcję¹⁵, której autorem jest właśnie ten właściwy, wszechwiedzący i nadrzędny narrator, ściślej mówiąc — mieszczący się oczywiście w obrębie struktury poematu, nadrzędny natomiast wobec owej „ograniczonej” narracji, ściśle związanej z akcją dramatyczną. Z tego wynika, że ów narrator nadrzędny i wszechwiedzący (czyli po prostu narrator poematu) jawi się jako świadomy swej roli twórca tekstu poetyckiego, kształtujący literackie tworzywo według własnej woli i nie tylko nie ukrywający tego przed czytelnikiem, ale chwilami wręcz odsłaniający sam proces tworzenia i podkreślający literackość utworu. Ujawnia się tu tendencja, która w całej pełni ukazać się miała wnet np. w *Beniowskim*¹⁶. Uwidacznia się to szczególnie w tych partiach narracji, które nie ograniczają się tylko do czysto „informacyjnej” roli.

Wracając do podstawowej funkcji narracji — opowiadania zdarzeń zachodzących pomiędzy scenami dramatycznymi i ewentualnych opisów miejsc, uczuć i przeżyć wewnętrznych bohaterów — stwierdzamy, iż przykładów takich niewiele można znaleźć w poemacie, a i one prowadzą do wniosku, że ta właśnie funkcja narratora nie jest w tym utworze najważniejsza. Opisy wydarzeń zawarte w tych partiach niewiele w gruncie rzeczy wnoszą do akcji, można by zupełnie dobrze obejść się bez nich, ewentualnie w inny sposób włączyć je w tkankę dramatyczną utworu. Wyjątek stanowi tu jedynie zakończenie, mówiące o walce i śmierci bohatera poematu, nie mieszczące się już w warstwie dramatycznej *Tęsknoty* i stanowiące jej poetycki epilog. Jest to

¹⁴ Chodzi o cechy narratora balladowego, które analizuje I. Opacki: *Narrator i świat nieznanym*. W: A. Opacka, I. Opacki: *Ruch konwencji. Szkice o poezji romantycznej*. Katowice 1975, passim.

¹⁵ Można się w tym również dopatrywać siły działania konwencji literackiej, która kazała romantycznemu poecie sięgać po wzorce narracji zaczerpnięte z ballady i powieści poetyckiej.

¹⁶ Na taki rodowód poematu dygresyjnego, jako efektu dążeń do dekonwencjonalizacji powieści poetyckiej, wskazuje M. Maciejewski (*Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*. Wrocław 1970) podkreślając m.in. charakterystyczne dla tego zjawiska wysuwanie na plan pierwszy zindywidualizowanego narratora, przedstawianego jako świadomy swej roli twórca tekstu.

właściwie ukształtowana w formę ballady opowieść o młodym ułanie, o bitwie i jego śmierci na polu walki, zakończona obrazem prostego, żołnierskiego pogrzebu. Wyraźnie balladowa jest tu narracja — z pytaniami, obserwacją, wnioskowaniem, komentowaniem rozgrywających się wydarzeń. Mocno liryzowana, ta część poematu tematyką patriotyczną zamkniętą w ujmujących prostotą zwrotkach wpisuje się wyraźnie w nurt popowstaniowej ballady, której przykładem są choćby pochodzące z tego okresu niektóre utwory Mickiewicza.

Od przedstawiania akcji znacznie ważniejszą funkcją narracji w tym poemacie jest jednak komentowanie wydarzeń świata przedstawionego i wyprowadzanie z nich bardziej ogólnych refleksji nad ludzkim losem, społeczeństwem, historią. Największa część narracji — i najważniejsza także z innych względów — to właśnie liczne partie refleksyjne. Wyodrębniając i śledząc kilka obecnych w nich podstawowych motywów tematycznych, odnoszących się w jakiś sposób do akcji scen dramatycznych oraz do losów bohaterów, zauważyć można, że występuje tu wyraźny paralelizm refleksji narratora i zdarzeń akcji utworu. Wszystkie te motywy tematyczne obecne są już zresztą we wstępie *Tęsknoty*, stanowiącym swego rodzaju zapowiedź tematu i przebiegu wydarzeń w poemacie, gdy narrator snuje refleksje o ludzkiej samotności, miłości, szczęściu i zawodach, obcości i wrogości społeczeństwa wobec jednostki, o samobójstwie jako sposobie ucieczki od świata, o metodach przezwyciężenia tej pokusy, o odnalezieniu szczęścia i sensu życia w poświęceniu dla innych i oddaniu sprawie narodowej. Myśli te trudno rzecz jasna uznać za odkrywcze lub oryginalne, podejmują bowiem tematykę typową dla literatury tego okresu romantyzmu i nie proponują też żadnych oryginalnych rozwiązań. Znacznie ciekawsza natomiast jest ich rola w strukturze poetyckiej utworu, gdyż stanowią one integralną jego część, ściśle powiązaną z innymi jego elementami.

Jakie związki zachodzą między refleksjami narratora a tokiem dramatycznej akcji? Wskażmy tu kilka takich typowo zresztą wczesnoromantycznych motywów w powiązaniu z akcją utworu. Refleksje o ulotności szczęścia, niepewności przyszłych zdarzeń — człowiek jako igraszka losu — mają odpowiedniki m.in. w scenach, gdy spieszący do ukochanej Bożydar dowiadyuje się niespodzianie o odkryciu i konieczności zerwania ich związku, później także o samobójstwie Anieli. Z motywem wrogości i obcości społeczeństwa łączy się fakt, że nieszczęścia Anieli i Bożydara są przecież efektem intrygi oraz obojętności otoczenia. Podobnie uzasadnione są pojawiające się w partiach narratorskich kolejne motywy: samotność — Bożydar przeżywa ją dotkliwie po rozstaniu z Anielą, a jeszcze bardziej po jej śmierci; pamięć — Bożydar chce uwolnić się od niej samobójczym ciosem, później z kolei ma ona być jego jedyną podporą, gdy wyrusza do walki; samobójstwo jako następstwo roz-

czarowań i nieszczęść — Bożydar dwukrotnie zamierza odebrać sobie życie, Aniela popełnia ten czyn skutecznie. I wreszcie motyw charakterystyczny dla dojrzałego już romantyzmu — odnalezienie sensu życia w poświęceniu dla ojczyzny, które stanie się także ratunkiem dla Bożydara, nie widzącego żadnego celu po śmierci Anieli.

Wskazując na te motywy tematyczne — charakterystyczne zresztą dla literatury romantycznej i dające się odnaleźć w różnych gatunkach literackich tej epoki — oraz na objawiający się w nich paralelizm losów bohaterów poematu i refleksji narratora, dostrzec można niezwykle ważne zjawisko. Otóż we wszystkich tych przypadkach refleksje narratora poprzedzają sceny, do których się odnoszą, zapowiadając je. Nie są komentarzem wydarzeń, ale właśnie ich zapowiedzią, czasem nawet konkretnych, szczegółowo opisywanych poczynań bohaterów i sytuacji. W ten sposób dodatkowo uwydatnia się wspomniany już wcześniej rys narratora jako świadomego konstruktora utworu, odsłaniającego przy różnych okazjach tę swoją rolę czytelnikowi. O ile miejscami narrator przypominał nam „naiwnego” widza teatralnego, o tyle w podanych przykładach jawi się on nie jako autor scen dramatycznych — sugeruje bowiem, że odsłania nam tylko autentyczne zdarzenia i losy bohaterów — ale przynajmniej reżyser oraz inspicjent, czuwający nad przedstawieniem kolejnych scen oraz pojawianiem się postaci znanego mu dobrze dramatu, rozgrywającego się właśnie przed oczyma widzów. Konsekwencją takiej właśnie konstrukcji utworu jest ukształtowanie jego struktury genologicznej w taki sposób, że sceny dramatyczne są całkowicie podporządkowane strukturze narracji, stanowiąc jakby tylko jej ilustrację. W ten sposób jasno widać, że dramatyczne partie *Tęsknoty* — choć dające się sztucznie wyodrębnić jako na pozór samodzielny utwór dramatyczny — są w rzeczywistości całkowicie niesamodzielną częścią poematu. Ich autonomia okazuje się pozorna, gdyż właściwy sens zyskują dopiero w kontekście narracyjnej struktury poematu.

Powiązanie dramatu i epiki w obrębie jednego utworu prowadzić musi do swoistych uzgodnień strukturalnych pomiędzy nimi, aby mogły one stanowić zwartą, całościową konstrukcję. Można więc dostrzec tu znamieny podział ról — akcja utworu przesunięta została niemal całkowicie, z nielicznymi wyjątkami, do scen dramatycznych. Narracja tylko sygnalizuje i komentuje wydarzenia (zwykle je poprzedzając), podczas gdy warstwa dramatyczna — je przedstawia. Partie epickie poematu stanowią jednocześnie „oprawę” tych wydarzeń i scen. Podkreślając ich ciągłość, poszerzając wiedzę o losach bohaterów zarówno o ich przeszłość, jak i przyszłość, kreślą tło społeczne i obyczajowe, odnoszą się refleksyjnie do egzystencjalnych uwarunkowań losu jednostki. W ten sposób część dramatyczna oraz narracyjna tworzą wspólnie pewien wątek epicki, zbliżony do powieści poetyckiej, często zresztą klimatem swym i refleksyjnością przypominający nieco nastrój *Marii Malczew-*

skiego, którą autor *Tęsknoty* bardzo wysoko cenił¹⁷. Podobieństwo to objawia się nie tylko w wielu refleksjach o ludzkim życiu, jego niepewności, kruchości, które odnaleźć można w obydwu utworach, ale także w pewnych motywach, na których oparta jest ich akcja, zwłaszcza w motywie śmierci ukochanej w wyniku intrygi. Pesymizm *Marii* zostaje w *Tęsknocie* przewyciężony, dla Bożydara ratunkiem po śmierci Anieli staje się idea walki za ojczyznę — podczas gdy w poemacie Malczewskiego właśnie udział Wacława w walce w obronie granic ojczyzny został wykorzystany przez Wojewodę do zrealizowania zbrodniczych zamiarów. Rycerska tradycja, nakazująca dowiedzenie w boju, że jest się godnym swej wybranki, zostaje tu podważona, zyskując ironiczny wydźwięk. *Tęsknota* zmierza natomiast w innym kierunku, wpisując się swym zakończeniem w kanon tyrtejski polskiego romantyzmu, ożywiony walką i klęską powstania listopadowego.

Wątek powieści poetyckiej odbija się też na monologach Bożydara, podobnie jak z kolei dramatyczny charakter poematu wpływa na tok narracji, w której odnaleźć można liczne fragmenty do złudzenia przypominające monologi scenicznych postaci. Wiele jest w *Tęsknocie* takich partii tekstu, które — gdyby wyrwać je z całości — moglibyśmy równie dobrze przypisać narratorowi, jak i Bożydarowi.

Podporządkowanie warstwy dramatycznej funkcjom epickim idzie tu w parze z daleko posuniętą dramatyzacją warstwy narracyjnej. Już wcześniej była mowa o występującym miejscami ograniczeniu wiedzy narratora, zawężeniu jego pola widzenia do jednego tylko planu akcji, o jego zachowywaniu się jak „naiwny” widz teatralny, dający się zaskakiwać, głośno komentujący wydarzenia, udzielający postaciom dramatu różnych rad i odpowiedzi. W takich momentach — występujący zazwyczaj jako wszechwiedzący, pozostający poza obrębem świata przedstawionego narrator epicki, a czasem wręcz, jak w poematach dygresyjnych, jawiący się jako świadomy swej roli konstruktor utworu — staje się on swego rodzaju pośrednikiem pomiędzy światem dramatu a czytelnikiem, komentując zachodzące wydarzenia, reagując na nie swymi refleksjami i ujawniając wywołane nimi odczucia. Takim pośrednikiem jest także wówczas, gdy snuje różne bardziej ogólne refleksje, wynikające ze zdarzeń i losu bohaterów, jak też wówczas, gdy wydarzenia te zapowiada.

Czasem jednak przekracza on również granicę dzielącą go od świata przedstawionego w dramacie, jakby nie wystarczała mu już pozycja obserwatora. Zwraca się wtedy wprost do bohaterów utworu z przestro-

¹⁷ Cytat z Malczewskiego stanowi motto III części *Podola*, a w *Niektórych objaśnieniach do opisu „Podola”*, załączonych do poematu, Gołowski pisze: „Kilka obrazów z *Marii* Malczewskiego i pienia Józefa Bohdana Zaleskiego, w niewielkiej części udzielone publiczności, są zadatkami tych bogactw, jakie z uprawy poezji gminnej ukraińskiej i podolskiej literatura ojczysta odnieść by mogła.” (s. 64).

gą, napomnieniem czy wyrzutem. Tak jest przykładowo, gdy mówi do Hrabiny:

O! płacz, płacz nieszczęśliwa! nie ma ulgi tobie!
Grób — o nie! nie masz już i w grobie —
[...]
Ofiarno zaślepienia! nie płacz — niech ci płaczą,
Co serce macierzyńskie zatruli rozpaczą.
[...]

(s. 104—105)

lub gdy prowadzi domniemany dialog z Bożydarem:

Czyż nie masz nic na ziemi?
Gdzie wszystkie twe skarby? „w grobie!”
A ty żyjesz, jak kamień grobowy nad niemi?
„Muszę!” Biada, biada tobie.

(s. 106)

Tak oto narrator stawia się chwilami na równi z osobami dramatu, a epicka struktura jego opowiadania przyjmuje dramatyczny tok, często zdialogizowany wewnętrznie. Wiąże się z tym także duży stopień indywidualizacji i konkretyzacji narratora, który nie pozostaje anonimowym „opowiadaczem” fabuły, ale jawi się jako dająca się w pewien sposób bliżej określić osoba, zaangażowana w przedstawione zdarzenia, nie pozostająca wobec nich obojętna, nie unikająca formułowania własnych ocen i wyrażania swych uczuć, nie kryjąca przed czytelnikiem, że świat przedstawiony poematu opisuje ze swego własnego, subiektywnego punktu widzenia. Konsekwencje współlistnienia dramatu i epiki widoczne są także w konstrukcji płaszczyzn czasowych utworu. W epice mamy zwykle do czynienia z dystansem czasowym w odniesieniu do przedstawionych zdarzeń, tymczasem tutaj występuje znamieny układ. Ponieważ akcja poematu niemal całkowicie przesunięta została w warstwę dramatyczną, właśnie dramat służy przypomnieniu dawno zaszłych wydarzeń, odnosi się więc on tutaj w rzeczywistości do czasu przeszłego, który normalnie jest domeną epiki. Natomiast w warstwie epickiej na główny plan wysuwa się tu czas teraźniejszy — czas opowiadania i przeżyć narratora. W ten jednak sposób otwiera się droga do ekspansywnego wkraczania liryki, która stanowi przecież przede wszystkim ekspresję czasu teraźniejszego. Jest zatem obecna w partiach narratorskich, tak samo zresztą jak w monologach Bożydara, przyczyniając się także do złagodzenia nieuniknionych sprzeczności i napięć pomiędzy dramatem a epiką, ujednolicając w dużym stopniu tok utworu.

Poemat lirycznych wspomnień

Stwierdziliśmy, że partie dramatyczne *Tęsknoty* podporządkowane są strukturze epickiej poematu, której wyrazem jest jego część narracyjna. Czy jednak struktura epicka dominuje w tym utworze? W dotychczasowych rozważaniach pomijaliśmy prawie zupełnie lirykę, a jest ona przecież tak mocno eksponowana w różny sposób w całym tym utworze, choć może mniej widoczna w „czystej” swej postaci niż dramat czy epika. Oczywiście wskazać można takie czysto liryczne partie tekstu, jak choćby niektóre refleksje narratora czy monologi Bożydara. To nasycenie liryką poematu wpływa na jego charakter, nie ten jednak, bardzo powierzchowny sposób występowania liryki okazuje się w *Tęsknocie* najważniejszy. Jest ona obecna głębiej, przenikając w całości ten utwór.

We wstępie, w jednym z fragmentów zapowiadających treść poematu narrator mówi, że gdy przygniata kogoś nieszczęście, wtedy ratunku i ulgi szukać trzeba we wspomnieniach najdroższych osób:

Lecz rzuć okiem raz jeszcze, przebież wspomnień dzieje,
Może tam jakie światło jeszcze zajaśnieje.
Może tam ukochane jakie lice stoi,
Co cię jednym spojrzeniem na przyszłość uzbroi.
Co tkliwy biorąc udział w każdej twojej doli,
Ręką cię wybawienia z przepaści wyzwoli,
Co czujne losom twoim przystawując strażę,
Stal ci z dłoni wytrąci, i żyć ci rozkaże.

A może twego życia jej szczęściu potrzeba?
To żyj, cierp i błogosław dobroczynne nieba.

(s. 73—74)

Słowa te odnoszą się do ukochanej osoby, ale — w kontekście całego poematu — odnieść je trzeba przecież także do ojczyzny. W obrębie akcji poematu refleksje te stanowią zapowiedź pierwszej próby samobójstwa Bożydara, gdy myśl o ukochanej Anieli „stal mu z dłoni wytrąca”, ale zapowiadają również powtórna próbę odebrania sobie życia, już po śmierci Anieli, gdy po perswazjach Księdza i przekazaniu mu wieści o wybuchu narodowego powstania Bożydar decyduje się stanąć do walki o wolność ojczyzny. „A może twego życia jej szczęściu potrzeba?” — pyta przecież narrator. Dlatego cytowany wcześniej fragment to coś więcej niż tylko zapowiedź akcji poematu — to uzasadnienie jego napisania jako wspomnienia przeszłości, wspomnienia, które pomaga w jakiś sposób przetrwać dzisiejsze, trudne dla narratora czasy, nie pozwala poddać się zwątpieniu i rozpacz, umożliwia dalsze życie z nadzieją w sercu.

Nieprzypadkowo więc chyba też *Tęsknota* — to słowo powraca wielokrotnie w tekście poematu — jest tytułem całego utworu. Jest to równocześnie wybitnie liryczne jego uzasadnienie — nie prezentacja wydarzeń, idei, ludzi, jak w dramacie, nie opowieść o losach bohaterów, jak w epice, ale wspomnienie, którego centralnym punktem nie jest jednak przeszłość, gdzie rozgrywają się przedstawione tu wydarzenia, lecz teraźniejszość, gdyż z jej perspektywy są one ukazywane. Cały bowiem utwór został napisany z perspektywy popowstaniowej, z perspektywy emigranta-tułacza (rozpatrując oczywiście tekst w jego ostatecznej wersji, bo jak już była mowa — autor rozpoczął nad nim pracę znacznie wcześniej). Stąd rozsiane po całym tekście liczne refleksje o losie tułacza, o samotności, o nietrwałości szczęścia i zmienności ludzkiego losu. W zakończeniu poematu powraca wspomnienie dni chwały, dni powstania, które dla Gośławskiego i jego pokolenia było najważniejszym zbiorowym życiowym doświadczeniem, mającym zadecydować o dalszych losach jego uczestników.

Kwintesencją tych refleksji są trzy ostatnie zwrotki poematu, stanowiące jakby liryczny epilog, skierowany do współczesnych w imieniu powiązanych wspólną niedolą tułaczy — epilog podobny do tego, jakim niedługo później opatrzył swego *Pana Tadeusza* Mickiewicz¹⁸:

Szczęśliwi w dniach owych blasku,
Coście żyjąc duszą czynną,
Legli na ziemię rodzinną
Przykryci garstką rodzinnego piasku.

A my po tej blasku chwili
Dni tułactwaśmy dożyli!
Przyjdź równa, lub podobna
Górnym owym chwilom chwile?

Przeszłość, jak zachodu fale
Odplynęła w pełnej chwale,
A my — tułacze, jak brzozy żałobne,
We mgle nocy, w tęsknocie, jak glazy nagrobne
Dogasamy na mogile!

(s. 121)

¹⁸ Narrator *Pana Tadeusza* już na samym początku utworu motywuje go właśnie tęsknotą: „Dziś piękność twą w całej ozdobie/Widzę i opisuję, bo tęsknię po tobie.” Z perspektywy epilogu *Pan Tadeusz*, podobnie jak *Tęsknota*, staje się wspomnieniem przeszłości, „kraju lat dziecinnych”, który z emigracyjnego oddalenia „na paryskim bruku” oraz mijających lat wydaje się światem utraconym, przywoływanym jedynie w pełnych tęsknoty wspomnieniach i marzeniach. Tak jak w poemacie Gośławskiego, tak i w *Panu Tadeuszu* doszukiwać się trzeba lirycznych podstaw konstrukcji całości utworu. W *Tęsknocie* owa liryczność całości jest bardziej widoczna, gdyż łączy ona osadzone w niej warstwy dramatyczną i epicką, podczas gdy w *Panu Tadeuszu* rozwinięty zostaje konsekwentny, rozległy ciąg epicki, który przytłacza i zacierza liryczne korzenie utworu. O epilogu *Pana Tadeusza* piszą m.in.: Cz. Zgorzeński: *Dwa posłania liryczne Mickiewicza*. W: *Mickiewicz. Sympozjum w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim*. Lublin 1979, s. 319—332; I. Opacki: *Romantyczna. Epopeja. Narodowa. Z Epilogiem?* „Polonistyka” 1993, nr 3.

I tu wraca więc wspomnienie o „dniach owych blasku”, którym przeciwstawiony jest dzień dzisiejszy, szary los tułacza-emigranta, łudzącego się jeszcze nadzieją, że powrócą lepsze dni, choć w głębi serca coraz mniej w to wierzącego. Zostaje dramatyczne rozdarcie, wyrażone słowami ostatniej zwrotki, przeciwstawiającej przeszłość, która „odpłynęła w pełnej chwale” — chwili obecnej, w której uczestnicy i współtwórcy owej chwały są już tylko bezdomnymi tułaczami, „we mgle nocy, w tęsknocie, jak głązy nagrobne” trwającymi „na mogile” ojczyzny i swych nadziei, w tęsknocie, której poetyckim, lirycznym wyrazem jest cały ten poemat.

Tytułowa „tęsknota” nie ma właściwie w tekście poematu jednoznacznie określonego przedmiotu. Można oczywiście wskazać wynikające z kontekstu niektóre jej odniesienia — ziemia ojczysta, lata młodości, rodzina i przyjaciele, ukochana osoba, ale nie jest to jednak konkretnie ukierunkowane uczucie, lecz raczej pewien „stan duszy”, determinujący świadomość narratora. Stanowi ona liryczną motywację całego utworu, gdyż poemat, zarówno w swej warstwie epickiej, jak i dramatycznej, jest wspomnieniem szczęśliwych — a z perspektywy wspomnień, zwłaszcza snutych w chwilach niedoli, wszystko przecież wydaje się piękne i szczęśliwe — dni młodości, która była młodością całego powstańczego pokolenia, przypadającą na lata rozwoju pierwszej fazy romantyzmu. Niespójność rodzajowa, wynikająca z obecności dramatu i epiki w tym utworze, w lirycznej perspektywie przeradza się w znaczącą wartość artystyczną. Warstwy dramatyczna i epicka poematu skoncentrowane są wokół typowych wątków wczesnoromantycznych, zbanalizowanych już przeważnie przed rokiem 1830 tak, że czytelnik w latach polistopadowych musiał je odbierać jako mocno skonwencjonalizowane. Dotyczy to chociażby motywu nieszczęśliwej miłości, samobójstwa, samotności, skłócenia ze światem, przełomu wewnętrznego przeżytego przez bohatera odnajdującego sens życia w poświęceniu dla ojczyzny. Powiedzmy wprost, że motywy te w *Tęsknocie* zostały potraktowane schematycznie. I gdyby autor wydał swój poemat jeszcze w latach dwudziestych, ograniczając się do takich i w taki sposób ujętych motywów, to pewnie utwór nie zasługiwałby na uwagę, stając się raczej świadectwem porażki artystycznej, chybionego pomysłu i wtórności wyobraźni młodego autora, który chcąc stworzyć tragiczny dramat miłosny, ociera się chwilami o banal¹⁹.

Ale stało się przecież inaczej. Całość — poemat w swej ostatecznej postaci — napisana jest już z pozycji rozwiniętego romantyzmu, o czym była wcześniej mowa w trakcie analizy narracji utworu. Przedstawione tutaj — tak jak w utworach wczesnoromantycznych — skonwencjonalizowane wątki miłości i samobójstwa, widziane w perspektywie, którą ujawnia liryczna motywacja utworu, są już nie tyle obrazem przygniatających jednostkę

¹⁹ Zob. P. Mączewski: *M. Gosławski w Warszawie...*, s. 6.

nieszczęść, ile wspomnieniem, które sięgając przez pryzmat narodowych i pokoleniowych doświadczeń staje się lirycznym przeżyciem, nawrotem do dawno utraconych dni młodości. Z perspektywy przegranego powstania, tułactwa, utraconej na zawsze ojczyzny, tamte wszystkie sprawy, traktowane wówczas jako przyniatające, największe z możliwych nieszczęścia, tracą swoją dawną wagę i wymiar tragizmu, pozostając tylko wspomnieniem, które — jak wiele razy podkreśla narrator poematu — pomaga przetrwać, stając się jednym z kształtów tęsknoty²⁰.

Rozpatrując dramatyczną i epicką warstwę utworu śledziliśmy nieszczęścia doświadczające bohatera poematu. W warstwie lirycznej natomiast akcent przesuwają się na teraźniejszość — to nie tamte dawne dzieje są rzeczywistym tematem utworu, ale właśnie chwila obecna, w której wszystkie te wspomnienia powracają lirycznym przeżyciem, stają się raz jeszcze w ten sposób doświadczaną przeszłością. To nie losy Bożydara i Anieli, ale przeżycia samego narratora są wiodącym tematem utworu. Całe sceny dramatyczne i wątki epickie stanowią tylko rozwinięcie jego lirycznych refleksji, ilustrację wspomnień, literackie ujęcie tęsknoty, przybierającej formę raz jeszcze powracających, znanych doskonale autorowi i czytelnikowi dawnych, odsuniętych już w przeszłość konwencji literackich.

Struktura rodzajowa *Tęsknoty*

Sięgając do epilogu *Tęsknoty* stwierdziliśmy, że z tej perspektywy cały utwór to jakby rozwinięcie jednego lirycznego wyznania, rozbudowanego w epicką opowieść i dramatyczne sceny. Liryka stanowi bowiem zasadniczą motywację całego poematu, jest w nim wszechobecna, stając się jego podstawową zasadą konstrukcyjną oraz podporządkowując swym wymogom warstwę epicką i dramatyczną.

Dające się wskazać analogie czy nawiązania do *Dziadów* cz. IV dotyczą w *Tęsknocie* nie tylko elementów treściowych, ale także pewnych zasad konstytuujących strukturę genologiczną obydwu utworów. Jest to jednak

²⁰ Tymczasem w publikacjach poświęconych *Tęsknocie* eksponowane są zawsze tylko wątki wczesnoromantyczne, traktowane jako istota całego utworu i źródło biograficznych faktów, pomijana jest natomiast całkowicie liryczna perspektywa „teraźniejszości” utworu, która całkowicie zmienia sens i funkcję tych wątków. Przykładem może być krótkie podsumowanie *Tęsknoty*, jakie daje S. Windakiewicz: „Splot wypadków objaśnił Gosławski w trzech utworach dramatycznych, napisanych na wzór *Dziadów* wileńskich. Pierwszy *Tęsknota* jest rodzajem pamfletu na rodzinę panny. Nadto zawiera przedstawienie, jak odrzucony kochanek rozpaczal nad marami rzekomo zmarłej kochanki i postanowił udać się do powstania.” Idem: *Romantyzm w Polsce*. Kraków 1937, s. 22—23.

podobieństwo zasad tworzenia tej struktury przy przeciwnych kierunkach jej realizacji. Utwór Mickiewicza jest dramatem przesyconym liryką, chwilami nawet jakby rozsadzającą jego strukturę, ale pozostaje cały czas dramatem, w którym warstwa liryczna całkowicie się mieści, przejawiając się jedynie w wypowiedziach bohaterów.

Odwrotna sytuacja ma miejsce w *Tęsknocie* — to liryka stanowi podstawę konstrukcyjną całego utworu, dramat jest tylko jedną z form jej rozwinięcia, choć rozbudowany zostaje do tego stopnia, że w większości tekstu jest on formą dominującą. Można więc stwierdzić, że w poemacie Gosławskiego struktura powierzchniowa²¹ utworu ukształtowana została w przeważającej części jako dramat, a raczej sceny dramatyczne, sprowadzone do najistotniejszych momentów, stanowiących kulminacyjne punkty akcji. W utworze pojawia się także epika, najczęściej w partiach narratorskich, ale i w dramatycznych, w postaci elementów akcji, przeżyć bohaterów, sytuacji itp., składających się na obecne w utworze wątki powieści poetyckiej. Mówiąc o partiach narratorskich podkreślić trzeba podwójną ich rolę — pełnią one funkcję epicką, przedstawiając i komentując wydarzenia, ale także funkcję liryczną, skupiając uwagę na przeżyciach i refleksjach narratora, na jego osobie, jawiącej się czytelnikowi wówczas jako podmiot liryczny.

Choć struktura powierzchniowa *Tęsknoty* przybiera formę dramatu — partie narratorskie są bowiem podporządkowane formalnie dramatycznej konstrukcji aktów i scen („działań” i „zjawień”) — to strukturę zasadniczą poematu tworzy jednak liryka²². To z jej perspektywy trzeba odczytywać cały utwór. Potwierdzeniem tego jest zresztą zarówno liryczna klamra — wstęp oraz epilog — spinająca cały utwór i jakby obejmująca nawiasem całą jego dramatyczną konstrukcję, jak i sam tytuł, sugerujący wyraźnie taki właśnie kierunek odczytania utworu. Narrator zresztą wyraźnie podkreśla dystans czasowy dzielący go od opisywanych wydarzeń oraz akcentuje teraźniejszość, która jest właśnie domeną liryki. Liryka, choć na powierzchni pojawia się tylko miejscami, stanowi podstawową zasadę konstrukcyjną całego utworu, obecna jest bowiem w całej jego strukturze głębokiej.

²¹ Zgodnie z przyjętym tu rozróżnieniem, struktura genologiczna powierzchniowa ma charakter linearny, rozwija się w układzie diachronicznym i może składać się z wielu różnych faz konwencjonalnych, stanowiących odcinki tekstu o wyraźnej, łatwo dostrzegalnej dominacji określonego gatunku literackiego. Struktura głęboka natomiast stanowi układ synchroniczny, sięgający w głąb utworu na całej jego długości. Składa się ona z występujących w całym utworze lub tylko w jego fragmentach ciągów konwencjonalnych (konwencji gatunkowych), niezależnie od tego, czy są one rozpoznawane w strukturze powierzchniowej. Struktura głęboka jest dostępna zwykle dopiero w trakcie analizy całości utworu (lub nawet cyklu utworów).

²² Strukturą zasadniczą nazywam ten z ciągów konwencjonalnych, który decyduje o konstrukcji całego utworu, choć nie musi pojawiać się w strukturze powierzchniowej — może być ukryty pod innymi ciągami konwencjonalnymi, dominującymi na powierzchni, ale w rzeczywistości mu podporządkowanymi.

Można jednak postawić pytanie: Do jakiego rodzaju literackiego zaszeregować należy ten utwór? Z zaprezentowanych rozważań wynika, że nie jest to dramat, pomimo przewagi partii dramatycznych. Warstwa epicka ciągnie się przez cały poemat, jednak i ona z kolei podporządkowana została konstrukcji lirycznej. A trudno byłoby *Tęsknotę* uznać za utwór liryczny, chociażby dlatego, że jest on zbyt złożony i rozbudowany.

Odpowiedź narzuca się jedna — pytanie o przynależność rodzajową tego poematu i w ogóle tego typu romantycznych utworów traci po prostu sens. Nie można bowiem mówić o jego przynależności rodzajowej, a więc o zaszeregowaniu do jednego z rodzajów literackich, można mówić jedynie o jego strukturze rodzajowej, a więc o współistnieniu różnych wzorców rodzajowych (i co za tym idzie — również gatunkowych) wewnątrz utworu, w obrębie jego struktury. Analiza struktury rodzajowej nie ma tu więc na celu określenia, do jakiego rodzaju literackiego utwór należy zaszeregować, a jedynie ustalenie oraz opis układu tych wzorców i konwencji w obrębie tekstu utworu, wykazanie ich związków, wzajemnych zależności i wynikających z tego konsekwencji w interpretacji tekstu.

Pozostaje jeszcze pytanie, czy w przypadku *Tęsknoty* taka niejednolita genologicznie forma poematu wynikała ze świadomych zamierzeń autora, czy też z niedostatku jego poetyckich umiejętności, jak sugeruje H. Galle, stwierdzając, że:

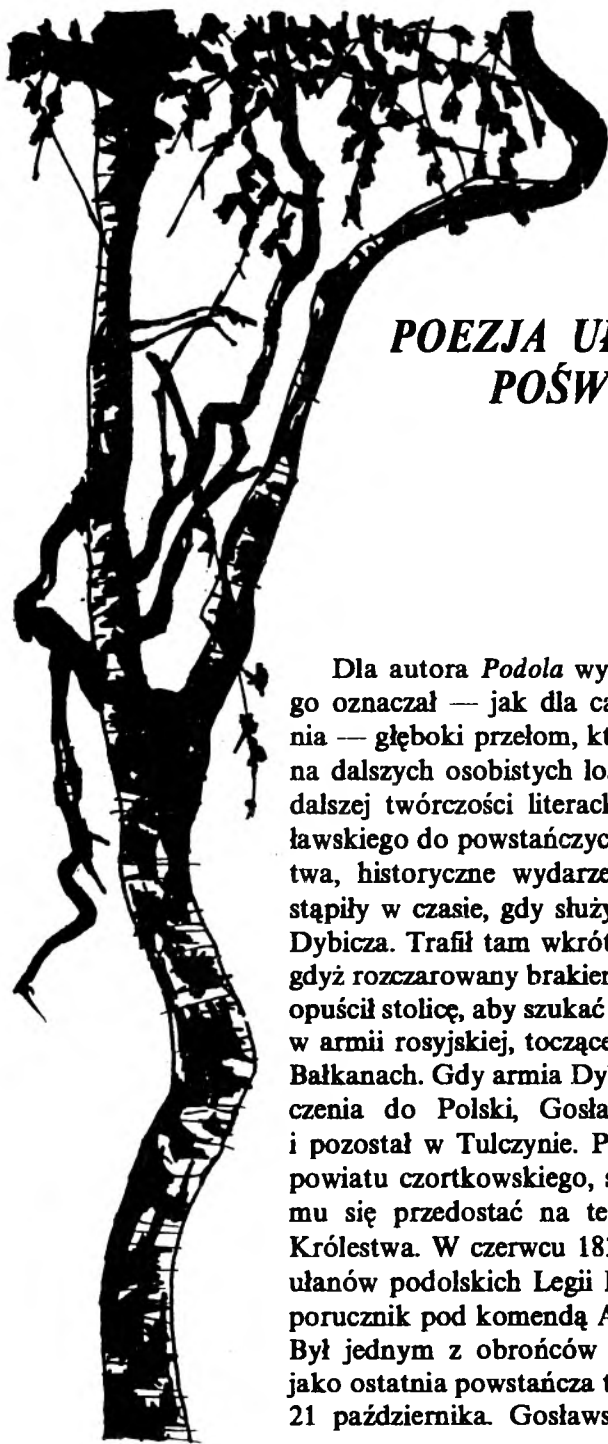
Dramat, podzielony na „działania” (akty) i „zjawienia” (sceny), przeplatany lirycznymi ustępami, świadczy o braku wyrobienia młodocianego poety.²³

Oznak „braku wyrobienia” można się w tym utworze dopatrzeć wielu, z pewnością jednak nie należy ich szukać w takim właśnie ukształtowaniu utworu. Ewentualne wątpliwości czytelnika rozprasza sam autor, wyjaśniając swe zamierzenia we wstępie do swego pierwszego tomu poezji:

Wspomniałem o nowości, bo to, co mam drukować jest nowe, jeśli nie samo z siebie, to przynajmniej ze sposobu oddania; [...]. Opisy, opowiadanie i działanie są w nich połączone razem, dlatego użyłem tego kształtu, że w nim upatruję dogodność połączenia korzyści z opisu z korzyściami działania; kiedy w samym opisie lub w samym działaniu nie zawsze wszystko wydać można. Ile ja osiągnąłem te korzyści, nie wiem — Pan sądząc, zechcesz zapewne odróżnić błędy moje własne i nie przyznać ich drodze, po której szedłem; bo kiedy kogo zbolą nogi i ustanie, to nie jest jeszcze dowodem, że droga była zła; ktoś inny z mocniejszymi siłami mógłby po niej zejść daleko.

(s. 10)

²³ H. Galle: *Maurycy Gosławski. W: Wiek XIX. Sto lat myśli polskiej*. T. 3. Warszawa 1907, s. 380.



POEZJA UŁANA POLSKIEGO POŚWIĘCONA POLKOM

Epickie rysy zbioru

Dla autora *Podola* wybuch powstania listopadowego oznaczał — jak dla całego romantycznego pokolenia — głęboki przełom, który miał decydująco zawążyć na dalszych osobistych losach poety oraz na całej jego dalszej twórczości literackiej. Droga Maurycego Gosławskiego do powstańczych szeregów była długa i niełatwa, historyczne wydarzenia Nocy Listopadowej nastąpiły w czasie, gdy służył on w sztabie feldmarszałka Dybicza. Trafił tam wkrótce po wyjeździe z Warszawy, gdyż rozczarowany brakiem perspektyw na szybki awans opuścił stolicę, aby szukać szczęścia w służbie wojskowej w armii rosyjskiej, toczącej wówczas walki z Turcją na Bałkanach. Gdy armia Dybicza otrzymała rozkaz wkroczenia do Polski, Gosławski w drodze zachorował i pozostał w Tulczynie. Po wyzdrowieniu wyruszył do powiatu czortkowskiego, skąd jakiś czas później udało mu się przedostać na teren ogarniętego powstaniem Królestwa. W czerwcu 1831 r. znalazł się w dywizjonie ułanów podolskich Legii Litewsko-Ruskiej, służąc jako porucznik pod komendą Aleksandra Wereszczyńskiego. Był jednym z obrońców oblężonego Zamościa, który jako ostatnia powstańcza twierdza skapitulował dopiero 21 października. Gosławski był jednym z nielicznych

oficerów, którzy głosowali przeciwko decyzji o kapitulacji, domagając się prowadzenia walki do końca. Po kapitulacji, choć rozpoznany przez adiutantów generała Kajzarowa jako dezerters z armii rosyjskiej, miał niespodziewane szczęście, gdyż ułatwiono mu uzyskanie fałszywego paszportu i przedostanie się przez granicę do Galicji¹. Tam też spędził ostatnie lata swego życia, wiodąc żywot tułacza i wygnańca, choć na polskiej ziemi².

Gosławski był żołnierzem powstania listopadowego, ale nie przestał być poetą. Pisał okolicznościowe utwory, żołnierskie pieśni towarzyszące obozowemu życiu, wyrażające przeżycia z dni walki, powstańcze nadzieje, radości zwycięstwa i gorycz porażek, wreszcie tragedię upadku powstania i emigracyjną dolę całego pokolenia. W 1833 r. do rąk czytelników trafiły dwa tomiki poezji, na których widniał napis: *Poezja ulana polskiego poświęcona Polkom. M. G. W Paryżu, w drukarni A. Pinard 1833*. W rzeczywistości zostały one wydane nielegalnie we Lwowie, jako tajny druk Ossolineum. Mistyfikacja posunięta była do tego stopnia, że utwory napisane po upadku powstania opatrzone zostały przez autora fikcyjnymi, z francuska brzmiącymi nazwami miejscowości, w których rzekomo poeta miał przebywać³. Było to uzasadnione obawą przed ewentualnymi represjami ze strony władz lub przynajmniej przykrymi konsekwencjami dla poety — byłego uczestnika powstania, posługującego się w dodatku fałszywym paszportem na nazwisko Maurycego Jasińskiego. Tożsamości swej Gosławski i tak nie zdołał ukryć, gdyż po nieudanej wyprawie Zaliwskiego znalazł się wśród aresztowanych, tragicznie kończąc żywot parę miesięcy później, po krótkiej chorobie, w staniśławowskim więzieniu. Długi czas mistyfikacja dotycząca pobytu Gosław-

¹ Jak twierdzi M. Rolle: „Kajzarow przedstawia się we wspomnieniach ludzi mu współczesnych w nader dodatnich barwach [...]” (Idem: *Obróńcy Zamościa*. (Urywek z dziejów kampanii 1831 r.). Podług pamiętników i notat naocznych świadków. W: *Z minionych stuleci. Szkice historyczne i literackie*. Lwów 1908, s. 303). Otrzymałszy polecenie aresztowania wszystkich skompromitowanych w oczach władz rosyjskich uczestników obrony Zamościa, Kajzarow miał ich poufnie zawiadomić, aby czym prędzej opuścili to miasto i przedostali się do Galicji (ibidem, s. 311).

² Informacje dotyczące tego okresu życia poety pochodzą przede wszystkim z prac: L. Siemieński: *Biografie*. W: Idem: *Dzieła*. T. 2. Warszawa 1881; S. Zdziarski: *Maurycy Gosławski*. W: Idem: *Szkice literackie*. Lwów 1903; H. Galle: *Maurycy Gosławski*. W: *Wiek XIX. Sto lat myśli polskiej*. T. 3. Warszawa 1907; M. Rolle: *Obróńcy Zamościa...*; K. Rolle: *Maurycy Gosławski*. W: *Polski słownik biograficzny*. T. 8. Wrocław 1959—1960.

³ Sprawę tę wyjaśnia M. Danilewiczowa: *Maurycy Gosławski w Vallon-Secu*. „Ruch Literacki” 1933, nr 3—4, s. 93. Kluczem do rozszyfrowania francuskich nazw jest korespondencja grupy Podolan, z którymi związany był Gosławski. W listach z lat dwudziestych stosowali oni swoistą metodę ochrony przed niepożądaną cenzurą czy ciekawością osób postronnych, określając miejscowości i osoby łacińskimi lub francuskimi nazwaniami, będącymi najczęściej dosłownymi tłumaczeniami z polskiego. Tak więc Vallon-Secu to po prostu Suchodół, natomiast Chevincent oznacza prawdopodobnie „U Wincentego [Rozwadowskiego]”.

skiego we Francji była jednak dość skuteczna, a i późniejszym badaczom życia oraz twórczości podolskiego poety sprawiła nieco zamieszania⁴.

Powstańcze liryki Gośławskiego, tak jak i pisane w tamtych przełomowych chwilach utwory innych poetów-żołnierzy, osadzone są mocno w realiach ówczesnych wydarzeń. Na drugi plan zeszły w poezji sprawy jednostkowe, przytłumione zostały romantyczne tendencje indywidualistyczne, wyrażane dotąd w liryce, która stała się teraz środkiem wypowiedzenia zbiorowych nastrojów i emocji. Odbijają się w niej wszystkie ważniejsze momenty powstania, nadzieje i pragnienia, sądy i oceny dotyczące przywódców, uczestników walki, wrogów oraz próżno oczekiwanych sojuszników. Również *Poezja ulana polskiego...* jest taką swoistą kroniką, składającą się na obraz powstania rejestrowany bezpośrednio w toku wydarzeń i wzbogacony dodatkowymi rysami już później, z pewnego dystansu wobec stających się przeszłością chwil.

Wiele utworów z tego cyklu to jakby pojedyncze epizody powstańczej epepei. Wydarzenia pierwszych miesięcy ze zrozumiałych względów w mniejszym stopniu utrwalone zostały w utworach poety, który do powstańczych szeregów zdołał się dostać dopiero w czerwcu 1831 r., co nie znaczy, że nie inspirowały one wyobraźni autora, choć czynnie uczestniczyć w nich jeszcze nie mógł. Wiadomość o wybuchu powstania w Warszawie Gośławski powitał napisanym jeszcze w grudniu *Mazurem podolskim*, wzywającym rodaków do pójsicia w ślady inicjatorów Nocy Listopadowej:

Dalej bracia Podolanie!

Dalej do pałasza.

(s. 234)⁵

⁴ O pobycie Gośławskiego we Francji pisze m.in. autor poświęconej temu poecie notatki biograficznej w 7 tomie *Nowego Korbuta*, powtarza to również antologia M. Janion: *Reduta. Romantyczna poezja niepodległościowa*. Kraków 1979, s. 450. Zupełnie bałamutne informacje podaje M. Smolarski, pisząc: „[...] po kapitulacji wbrew warunkom wywieziony w głąb Rosji, uchodzi i bawi dłuższy czas w Vallon-Sec, Chateau St. Jerome, Chevincent we Francji.” (Idem: *Poezja powstania listopadowego*. „Przewodnik Naukowy i Literacki” 1910, s. 791). Tymczasem sprawę rzekomego pobytu poety we Francji wyjaśnił już L. Siemieński (*Biografie...*, s. 297—315), a następnie S. Zdziarski (*Maurycy Gośławski...*, s. 149—151).

⁵ Cytaty z poszczególnych utworów Gośławskiego są tu podane, tak jak i w poprzednich rozdziałach, za wydaniem zbiorowym, porównanym z tekstem pierwodruku: M. Gośławski: *Poezja ulana polskiego poświęcona Polkom*. T. 1. Paryż [właśc. Lwów] 1833. Poprawione zostały ewidentne błędy drukarskie, od których nie są wolne obydwa wydania. Mówiąc o *Poezji ulana polskiego...* jako o całym cyklu utworów, mamy tu jednak na myśli układ zbioru nadany mu przez poetę, tzn. zgodny z pierwodrukiem. W wydaniu Zienkowicza kolejność utworów została zmieniona na podstawie chronologii ich napisania, a całość podzielona na dwa osobne działy: *W powstaniu* i *Na tułactwie*. Pierwotny układ *Poezji ulana polskiego...* nie jest chronologiczny, oddaje natomiast pewną ewolucję nastrojów i postaw wobec rozgrywających się wydarzeń.

Do owego momentu, w którym to „wolny lud łamie kajdany”, a swe życie objawia „Matka powstająca przez grobów całuny” (s. 238), powrócił raz jeszcze w napisanym w lipcu wierszu *Mogily Pragi*.

Poeta reagował w swych utworach na kolejne wydarzenia i fazy powstania — upadek dyktatury Chłopickiego skwitował stawiającym generałowi zarzut zdrady *Mazurem na cześć dyktatora, który położył pierwsze zasady upadku narodowej sprawy*, natomiast bitwę pod Grochowem — *Mazurem na cześć generała rosyjskiego Suchozaneta z powodu połamania mu nóg w bitwie pod Grochowem dnia 25 lutego 1831 r.*⁶ Szczególny odzew w utworach podolskiego poety znalazły hasła rozszerzenia powstania na dawne ziemie wschodnie Rzeczypospolitej, pozostające poza granicami Królestwa Polskiego.

Najwięcej miejsca w *Poezji ulana polskiego...* znalazły oczywiście te wydarzenia, w których poeta uczestniczył osobiście lub w jakiś sposób związane były z nimi jego losy. Dotyczy to przede wszystkim obrony Zamościa oraz kapitulacji twierdzy i udania się na wygnanie. Wiersz *Majdanek* poświęcony jest bitwie, w której poeta brał udział, a swe wrażenia zawarł w formie żołnierskiej śpiewki, sławiącej krwawy bój i odniesione zwycięstwo. Szczególnie wymowne jest poetyckie świadectwo zawarte w wierszach napisanych w oblężonym Zamościu, w dniach zbliżającej się ostatecznej klęski i niepewności przyszłych losów obrońców ojczyzny. Pierwszy z nich to *Zwątpienie* — utwór napisany na kilka dni przed kapitulacją, „po pierwszych wieściach o niepowodzeniach narodowych”, docierających z opóźnieniem do obrońców ostatniej powstańczej twierdzy. Wiersz zatytułowany *Ogniwo* przynosi nowy ton — przecucie emigracji i tułacznych losów uczestników walki, a jednocześnie wezwanie do zachowania w tej nie określonej jeszcze przyszłości łączących ich dziś węzłów braterstwa:

W koło Bracia! w naszym kole
Ożyje przeszłość szczęśliwa!
W nim Ojczyzna, w nim Podole,
W nim! — a my jego ogniwa.

(s. 251)

Nowy etap życiowych losów pokolenia Gośławskiego — upadek nadziei na zwycięstwo oraz na wskrzeszenie niepodległości Polski, konieczność opuszczenia ojczyzny i udania się na tułactwo tych, którzy nie polegli na polach bitew i zdołali ująć niewoli — w poetyckim cyklu *Poezji ulana polskiego...* otwiera

⁶ W objaśnieniach do tego utworu A. Zieliński pisze, że generał Suchozanet, „jak podają źródła rosyjskie, w bitwie pod Wawrem stracił nogę od kuli armatniej” (zob.: *Poezja powstania listopadowego*. Wybrał i oprac. A. Zieliński. Wrocław 1971, s. 127). Natomiast w monografii *Powstanie listopadowe 1830–1831. Dzieje wewnętrzne. Militaria, Europa wobec powstania* pod redakcją W. Zajewskiego (Warszawa 1980, s. 225) czytamy, iż podczas polskiego natarcia artyleryjskiego „samego gen. Suchozaneta wyniesiono na tyły z urwaną ręką”.

opatrzoney wymownym tytułem *Rozstanie* wiersz napisany już po klęsce, „kiedy Rosjanie, złamawszy świętość kapitulacji, zatrzymali cały oddział Podolaków i pod najściślejszą strażą wysłali w granice Rosji” (s. 251).

W utworach pisanych podczas powstania mamy do czynienia z kronikarską aktualnością, poetycką rejestracją rozgrywających się wówczas wydarzeń. Teraz aktualnością stała się rzeczywistość emigranckich losów, a powstanie, z jego dniami chwały i klęski, powracać będzie odtąd tylko jako wspomnienie, któremu towarzyszy świadomość, że to już zamknięty rozdział. Raz po raz pamięć wraca do miejsc, których nazwy związały się nierozzerwalnie z historią powstania:

Krew Grochowa, Ostrołęki,
Laury Igań i Domanic.

(s. 276)

Wiersz *W pamiętniku Adolfa R., adiutanta generała Dwernickiego*, którego adresatem jest przyjaciel poety Adolf Rościszewski, przypomina wspólne losy i przeżycia powstańczego pokolenia aż do dnia, kiedy:

Słońce bytu krąg jaskrawy
Zatoczyło w grób Warszawy
I zagasło tam.
Tylko nad bramami Orłów Białych gniazda
Zawieszona żelazna wytrwałości gwiazda
Krwawo błyska nam.

(s. 294)

To już jeden z ostatnich epizodów powstańczej epopei, gdy po upadku Warszawy zgromadzeni w Zakroczymiu na ostatnim posiedzeniu sejmu posłowie ustanowili powstańczy order — „Gwiazdę Wytrwałości”.

Moment upadku powstania powraca bardzo często w całym cyklu *Poezji ułana polskiego ...*, poczynawszy od otwierającego go wiersza *Do Polek*, kreślącego obraz Polski, której pola:

[...] złane łzami, złane krwią,
Zasępione, jak niewola;

(s. 229)

świadczą o „dniach upadku i zatrąty”. Podobne tony dźwięczą w *Rozstaniu* oraz w wierszu *W pamiętniku Z. D.*, opatrzonym przypisem „Zamość podany już”.

W *Odzyskaniu* nakreślona została scena powrotu ułana z pól bitewnych w rodzinne progi i powitania z ukochaną. Nie jest to jednak tylko

konwencjonalna, żołnierska śpiewka, głosząca radość z zakończenia wojny, z powrotu do domu, choć tego właśnie można by się spodziewać po pierwszej zwrotce:

Miły obóz, miłe znoje
Miły krwawy bój.
Ale miłsze oko twoje,
Miłszy uśmiech twój.

(s. 291)

Radość łączy się tu jednak z żalobą, powrót nastąpił przecież nie po zwycięstwach — jego ceną jest klęska powstania i utrata niepodległości, choć równocześnie dla bohatera utworu nie oznacza to klęski ostatecznej. Chociaż nadal „Polska w grobie”, ułan wierzy, że któregoś dnia znów wyruszy do boju żegnany słowami „Kraj woła! bądź zdrów!” (s. 293).

Znacznie częściej niż z opisami szczęśliwego powrotu mamy do czynienia z motywem tułactwa, konieczności opuszczenia na zawsze rodzinnej ziemi. Taki los dotknął m.in. bohatera *Choraągiewki*, który wyruszył w bój, lecz:

Rok przeminął — dziewczę płacze,
O nim nikt nie umie rzec.
Poległ gdzieś, lub dni tułacze
W obcej ziemi musi wlec.

(s. 287)

W tej sytuacji znalazł się też podmiot wiersza *W pamiętniku Z. D.*, zwracający się do adresatki utworu:

Wspomnij tułacza, co gdzieś daleki,
Zwraca tęskną myśl i oczy
Ku wam, straconym na wieki.

(s. 253)

Nie brak również wzmianek o represjach, karach więzienia i zesłaniach, jakie cierpieć musiało wielu uczestników powstania. Już w napisanym zaraz po kapitulacji *Rozstaniu* cytowany wcześniej przypis mówił o złamaniu warunków kapitulacji wobec znajdujących się wśród załogi Podolan, potraktowanych jak obywatele rosyjscy. W ich imieniu poeta pisze:

A nas w więzach stąd pogonią
Gdzieś pod jarzmo, gdzieś pod knut.

(s. 252)

To jednak nie całość powstańczych losów, wpisanych w *Poezję ulana polskiego*.... Obok wspomnień zwycięstw i klęsk, dni chwały i upadku, epizodów powstańczej epopei i przeciwstawianej im gorzkiej rzeczywistości

popowstaniowej, znaczonych represjami jednych oraz nie mającym celu tułactwem na obcej ziemi innych — wciąż żywa pozostawała nadzieja. Ta nadzieja, którą żywił bohater *Odzyskania*, pewny, że znów przyjdzie dzień, kiedy będzie mógł ruszyć do walki o wolność ojczyzny. Wzbudza ją w sercach słuchaczy także koncert słynnego polskiego skrzypka Karola Lipińskiego, dany we Lwowie 29 listopada 1831 r., w pierwszą rocznicę Nocy Listopadowej, kiedy to słuchaczom:

Przeszłość, przyszłość ponure rozjaśniła lice,
Jakby światłem weselnym nagle wśród pogrzebu
Grobowe błysnęły gromnice.

(s. 272)

Niejako syntetycznym spojrzeniem na przebieg powstania ukazanego w szerszym kontekście dziejowym, w powiązaniu z ówczesną sytuacją polityczną, symbolicznym opisem walki zniewolonego narodu, jego klęski i dalszych losów uczestników powstania, jest włączony w cykl *Poezji ulana polskiego...* liczący niespełna 600 wierszy poemat *Sęp Sybiru*. Powstanie zostało tu przedstawione symbolicznie jako walka dwóch obłoków. Mniejszy, biały obłok góruje nad przeciwnikiem walecznością i zaciętością w boju, odnosząc zwycięstwa nad potężniejszym obłokiem, który w końcu posuwa się do podstępu, głosząc zdradzieckie hasła braterstwa, obietnice pojednania, łaski i przebaczenia. Stojący na czele symbolizowanego przez biały obłok kraju starzec podejmuje układy z przeciwnikiem, zaprzepaszczając w ten sposób szanse zwycięstwa. Drugi obłok ma za sobą „dwa mniejsze Uragany”, które „czekały mu na odwodzie” (s. 264), co obrazuje jasno sytuację sprzymierzonych mocarstw rozbiorowych.

Całość zbioru *Poezji ulana polskiego...* ujęta jest w ramy osadzające go w lirycznej teraźniejszości otwierającym zbiór wierszem *Do Polek* i umieszczonym w zakończeniu utworem *Polski tułacz*. Jest to więc swego rodzaju kronikarskie spojrzenie wstecz, próba zapisu odchodzących w przeszłość wydarzeń, rejestrowanych „na gorąco” w momencie ich stawania się i rekonstruowanych w pamięci z dalszej już perspektywy, wzbogaconych refleksją i oceną, przesyconych emocjonalnym stosunkiem zaangażowanego w ten opis podmiotu. To „kronikarskie” zadanie zbioru podkreślają odautorskie przypisy, odnoszące się do związanych z poszczególnymi utworami wydarzeń, a także podane konkretne daty i miejsca napisania utworów, wskazujące, że wiersze te i pieśni stanowią bezpośrednie świadectwo uczestnika opisywanych wydarzeń, rejestrowanych w ten sposób przez poetę-ulana, który wieczorem po bitwie, przy obozowym ognisku kreśli słowa żołnierskiej pieśni mówiącej o dopiero co przeżytych chwilach. W ten sposób w intencji poety zbiór ten staje się autentycznym, poetyckim świadectwem, w którym dojrzeć można „burze i jęki narodowej wojny, świetność naszych zwycięstw i żałobę upadku” (s. 228).

POEZJA ULANA POLSKIEGO

POŚWIĘCONA POLKOM

AL. C.

Uczuli w sobie dawne serca bicie,
I chwilę jedną tak górną przeżyli,
Jak ich przodkowie niegdys całe życie.
Mickiewicz.

TOM PIERWSZY.



W PARYŻU,

W Drukarni A. PINARD.

1833.

Fot. 5. Karta tytułowa pierwszego tomu *Poezji ulana polskiego poświęconej Polkom* z 1833 r., opatrzonego fałszywym adresem wydawniczym (w rzeczywistości tajny druk Ossolineum we Lwowie).
Ze zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. 64 I

O takim celu i zamiarze, przyświecającym autorowi *Poezji ulana polskiego*..., pisze on sam w załączonych do zbioru objaśnieniach:

Wzniosła sprawa, o którąśmy walczyli, upadła. Wszystkie usiłowania i poświęcenia stały się bezkorzystne, obecne pokolenie czuje na sobie tylko wpływy upadku. Lecz niepowodzenia ojczyście wkładają właśnie na terażniejszość święty obowiązek wyrachowania się przed przyszłością z toku swego postępowania, ze środków, jakie miała w swoim zarządzeniu, i z wpływów, jakim uległa. [...] każda szczególna zasługa, cnota, poświęcenie się, talent, geniusz; jak szczególne niedoleżności, gnuśność, egoizm lub złe chęci powinny być najściślej ocenione podług stopnia, w jakim się do dobra lub zła narodowego przyczyniły; [...] aby przyszłość mogła o nas sądzić dokładnie, należy przesłać jej po nas dowody, z których ona treść wyciągnie i wyrok ułoży. Nasze postępy i błędy, raz wykonane, ciągnące za sobą jakiekolwiek skutki, przechodzą na własność ogółu naszego plemienia, i na własność naszej przyszłości, ku jej korzyści.

(s. 304—305)

Mówiąc o zawartej w tym zbiorze poetyckim warstwie faktograficznej, odtwarzającej losy powstańczego pokolenia, wskazać trzeba także na osadzenie jej w szerszym kontekście historycznym, wybiegającym zarówno w przeszłość, jak i w przyszłość oraz sytuującym powstanie pomiędzy dwoma biegunami czasu historycznego. Dalsza i bliższa przeszłość pojawia się w tych utworach wiele razy wskutek przywoływania wydarzeń z dziejów Polski i Europy czy postaci historycznych, przy czym nie chodzi tu bynajmniej o poetycką kreację wizji przeszłości, lecz o poszerzenie perspektywy, w której ukazywane są aktualne wydarzenia. Tak jest chociażby w wierszu *Na śmierć Pestela, Murawjewa i innych męczenników rosyjskiej wolności*, napisanym na długo zresztą przed wybuchem powstania, bo w 1826 r., już po skazaniu uczestników spisku dekabrystów, ale włączonym również do zbioru *Poezji ulana polskiego*... Występujące tu nawiązania do wydarzeń z niedalekiej przeszłości — wspomnienie księcia Józefa oraz sprawy dekabrystów, pod której wrażeniem utwór ten został napisany — odzwierciedlają w pewien sposób zainteresowanie społeczeństwa polskiego faktami historycznymi, w których dopatrywano się podobnych jak w powstaniu listopadowym wolnościowych intencji. *Mazur podolski* wspomina bitwę pod Dubienką z 1792 r., natomiast mogiły pomordowanych podczas rzezi Pragi są symbolem najwyższych ideałów poświęcenia w imię wolności. Z bliższych wydarzeń historycznych pojawia się w *Mazurze na cześć generała rosyjskiego Suchozaneta*... echo niedawnej wojny rosyjsko-tureckiej, którą Gołowski sam przeszedł, służąc w rosyjskim sztabie.

Najszerze ujęcie przeszłości Polski, nie ograniczające się do przypomnienia tylko pewnych faktów, ale podejmujące próbę historiozoficznej ich interpretacji, zawiera poemat *Sęp Sybiru*. Przypomnienie potęgi i chwały dawnej Polski związane jest tu z przywołaniem symbolu orła:

[...] co poloty
Dziesięć wieków po tym globie
Sam oznaczał mieczem sobie,
[...]

(a. 261)

— aż po upadek Rzeczypospolitej, naznaczony najazdami i gwałtami ze strony obcych potęg oraz zdradą wewnątrz państwa, gdy:

[...] nieprzyjacieł
Z Białocerkwi i Tulczyna
Zaprzędali ją obcym [...]

(a. 261)

Ukazane zostają następnie losy pokolenia urodzonego już i wychowanego w niewoli. Pokolenie to chciano wynarodowić, sprawić, by zapomniało o swej narodowej przeszłości, by już nigdy nie rozbudziły się w nim patriotyczne uczucia. Powstanie listopadowe było wymownym dowodem bezskuteczności tych usiłowań, gdyż pokolenie, z którego starano się wypłenić każdą myśl o swobodnym bycie narodu, uznało za swój obowiązek i posłannictwo wystąpienie w obronie utraconych przez ich ojców praw i swobód, chwytając za broń.

To przywołanie przeszłości, obecne w utworach składających się na *Poezję ulana polskiego*..., sytuje powstanie listopadowe w całej polskiej tradycji walk w obronie wolności i niepodległości, wskazując jednocześnie na umotywowanie powstańczego zrywu istnieniem niezbywalnych praw narodu do decydowania o własnym losie. Ukazując wielkość i siłę dawnej Rzeczypospolitej, wskazuje jednocześnie na ciągłość tradycji niepodległościowych, których upadek państwowości polskiej nie tylko nie unicestwił, ale dał im nowe, żywotne siły.

Również sprawa dekabrystów ma tu istotne znaczenie, gdyż ukazuje szerszy kontekst dążeń ludów do wolności. W dążeniach tych mieści się także polska walka przeciwko niewoli i despotyzmowi.

Na świat przedstawiony w *Poezji ulana polskiego*... składają się też sylwetki uczestników powstania, obraz wroga, postacie przywódców, postawa społeczeństwa, reakcja państw europejskich (a raczej jej brak) wobec sprawy polskiej. Tworzy to całą panoramę, stanowiącą jakby szkic do epickiego, historycznego fresku, obejmującego poszczególne sceny, epizody, przełomowe wydarzenia, z których — choć oddają one tylko najważniejsze rysy — domyślać się możemy obrazu całości. Toteż ten zbiór liryków, nie stanowiący zresztą

z góry zamierzonego przez autora — z założenia logicznie skomponowanego — cyklu, lecz dopiero później ułożony z napisanych wcześniej utworów w pewną całość, spełnia funkcję nie mieszczącą się już w obrębie zadań liryki, wkraczając w sferę epicką. W strukturę tego cyklu liryki, odczytywanego jako całość, złożona z poszczególnych, samodzielnych, lecz mimo to wzajemnie powiązanych ze sobą części, wpisana została epicka panorama powstania listopadowego, nosząca wyraźne znamiona epopeiczności. Próby podobne i bardziej nawet złożone podejmowali w owym czasie i inni poeci, np. Stefan Garczyński w cyklu *Sonetów wojennych*⁷. Jak wiemy, powstańcza epopeja jednak nie została napisana. Może dlatego, że poeci-żołnierze, tak właśnie jak Gosławski, stawiali przed sobą skromniejsze zadanie, pragnąc przekazać potomnym jedynie swe przeżycia oraz doświadczenia, opisy zdarzeń i portrety osób, wszystko to, co składać się może na bezpośrednie świadectwo uczestnika dziejowych wydarzeń, również to ujęte w poetyckie i pieśniowe strofy, natomiast wielką syntezę, całościowe spojrzenie, do jakiego sami zawikłani w swoje konkretne przeżycia nie czuli się powołani, pozostawili jako zadanie swym następcom, którzy z tych świadectw mogliby złożyć kiedyś panoramę całości:

Dlatego pożądaną i nieodbitą potrzebną jest rzeczą, aby zostały po terazniejszości pamiętniki wszystkich zdarzeń, nawet dziś mniej zajmujących, bo współczesnych, bo nam dobrze znanych; [...] z takich bowiem źródeł może przyszłość nasza brać farby do wystawienia tego wielkiego obrazu, co w naszych oczach jaśniał, którego zachód krwawy oplakujemy, a którego wschód ma oświecać polskich potomków na długą przyszłość.

(s. 305)

Z perspektywy podmiotu powstańczych liryków Gosławskiego

Wspólnym mianownikiem łączącym zbiór *Poezji ulana polskiego...* w spójną całość jest tożsamość świata przedstawionego odczytywanego jako swoista powstańcza kronika, do której poszczególne liryki cyklu wnoszą różne elementy. Drugim łącznikiem jest tu niewątpliwie wyeksponowanie ich wspólnego podmiotu jako poety-żołnierza. Jego obecność umacnia jednolitość całego cyklu. Nawet bowiem w tych utworach, gdzie podmiot nie jest w żaden

⁷I. Opacki: *Z zagadnień cyklu sonetowego w polskim romantyzmie*. W: A. Opacka, I. Opacki: *Ruch konwencji. Szkice o poezji romantycznej*. Katowice 1975, s. 91—99.

sposób bliżej określony, kontekst zbioru sprawia, że mamy prawo i tam dopatrywać się takiego jego obrazu, tym kontekstem niejako „naddanego”. Podmiot ukształtowany został tak, by jego rysy zgodnie z romantyczną tendencją do autobiograficznej sugestii mogły być odczytane przez odbiorcę jako obraz rzeczywistego autora, poety i żołnierza, gdyż programowo zaciera-na zostaje tu granica pomiędzy podmiotem utworu literackiego i autorem, pomiędzy poezją i czynem, literaturą i otaczającymi ją realiami. Wszak to pokolenie Mochackiego i poetów-żołnierzy, dla których poezja stała się czynem, a czyn — najdoskonalszym rodzajem poezji, toteż „obraz autora” w poezji powstania listopadowego był na ogół podobny w utworach różnych poetów tego okresu⁸. Tak więc ów podmiot-autor, poeta-żołnierz stanowi tu istotny element struktury całości tego cyklu, co zostało podkreślone wyraźnie już w samym tytule zbioru. *Poezja ulana polskiego poświęcona Polkom* to tytuł zawierający konkretny „obraz autora” z jego dwiema istotnymi cechami, jako poety i równocześnie żołnierza — bezpośredniego uczestnika opisywanych wydarzeń, które w jego poezji uzyskać mają wiarygodne świadectwo, z drugiej zaś strony poezja ta poświęcona zostaje czynem przez jej autora. Tendencję tę podkreśla także wstęp do całego zbioru oraz autorskie przypisy do wielu utworów.

Pierwszą z konsekwencji takiego właśnie ukształtowania podmiotu jest obecność w tym zbiorze niejako drugiej linii epickiej, równoległej do omówionej poprzednio, a czasem z nią tożsamej. Ukształtowanie podmiotu jako bezpośredniego uczestnika opisywanych wydarzeń nie tylko stanowi dla niego motywację osobistego odniesienia się do nich, ale pozwala też na odczytanie jego losów. Poeta podkreśla to, opatrując większość utworów nazwą miejsca oraz datą ich powstania. Niektóre z nich pokrywają się z opisywanymi wydarzeniami, jak np. wiersze związane z obroną Zamościa, inne znów dokumentują jedynie miejsce i czas napisania utworu, odnoszącego się do wydarzeń oddalonych w przestrzeni lub w czasie, wówczas obydwie te linie epickie rozchodzą się, a podane realia miejsca i czasu dotyczą samego podmiotu-autora, który nie uczestnicząc bezpośrednio w opisywanych wydarzeniach, w jakiś sposób jednak wiąże z nimi własne przeżycia. Wiersze z okresu po upadku powstania opatrzone są fikcyjnymi francuskimi nazwami miejscowości, które stanowiąc swoisty szyfr zrozumiały dla wtajemniczonych, współgrają równocześnie z całością w inny sposób. Wszystkie te daty i nazwy są integralnie powiązane z samymi utworami, są „znaczące”, niezależnie od tego, czy są autentyczne, czy też fikcyjne. W każdym wypadku sugerują one bezpośredni lub pośredni związek podmiotu-autora z opisywanymi wydarzeniami, a nazwy francuskie, oprócz celu czysto praktycznego — zmylenia

⁸ Jak pisze M. Janion (*Reduta...*, s. 26), poezja powstania listopadowego „ujawniała stale »obraz autora« — poety jako żołnierza, którego czyn był najwyższą poezją”.

władz — sugerują pobyt autora na emigracji, której głównym ośrodkiem stała się Francja, a zatem w ten sposób również jego los stać się ma w oczach czytelników reprezentatywny dla powstańczego pokolenia, skazanego na tułaczkę na obcej ziemi. Powstaje dzięki temu ów drugi wątek epicki, odtwarzający również w ledwo naszkicowanych zarysach losy poety-żołnierza, nacechowany także elementami epeicznymi. Poprzez losy jednostki ukazane zostają losy zbiorowości, zwłaszcza pokolenia autora *Poezji ulana polskiego...*, od momentu wybuchu powstania, poprzez włączenie się do zbrojnej walki, udział w bitwach, aż po gorycz klęski, kapitulacji, niewoli i tułaczki.

O ile pierwszy aspekt wątku epickiego („kronika” powstania) był wyrazem dążenia do pewnego obiektywizmu w ukazaniu świata przedstawionego, o tyle tutaj mamy do czynienia z jawnie już subiektywnym spojrzeniem — w tej warstwie *Poezji ulana polskiego...* świat widziany jest wyłącznie za pośrednictwem poglądów, ocen i emocji podmiotu.

Ukształtowanie postaci podmiotu-autora — ulana i poety w jednej osobie — sprawia, że jako uczestnik powstania zaangażowany bezpośrednio w jego wydarzenia, a równocześnie władający poetyckim słowem adresowanym do szerokiego ogółu społeczeństwa, pragnie on w jakiś sposób oddziaływać swymi utworami na przebieg powstania, na postawy i zachowania ludzkie, na społeczne nastroje i emocje. Stąd też narzucająca się w tym zbiorze wyraźna obecność nurtu poezji apelu, objawiającego się w różny sposób w każdym niemal wierszu. Utwory te są skierowane do różnych adresatów — do walczących żołnierzy, dowódców, do społeczeństwa, do wroga, do ludów Europy⁹.

Najpierw są to apele do mieszkańców ziem pozostających poza granicami Królestwa Kongresowego o przyłączenie się do powstania i ratowanie wspólnej ojczyzny, jak w cytowanym już *Mazurze podolskim*. W utworze *Mazur na cześć dyktatora...* poeta potępia Chłopickiego i wzywa do ukarania każdej zdrady, choć z kolei w *Podolance* nawołuje do czci dla dowódców i do okazywania im posłuszeństwa. Do wrogów kierowane są ostrzeżenia w *Mazurze na cześć generała rosyjskiego Suchozaneta...*, natomiast *Mogily Praги* przynoszą słowa

⁹ Tego rodzaju zaangażowanie w bieżące wydarzenia polityczne i militarne dominowało w całej poezji listopadowej. „Poezja powstańcza spełniała doraźne, polityczne funkcje, oddziałując w określonym duchu na czytelników i słuchaczy. W znacznej części miała ona charakter tyrtejski — większość twórców stawiała sobie wyraźny cel: wzniecanie i podtrzymywanie zapału bojowego, kształtowanie postaw patriotycznych. Była to poezja czynnie zaangażowana w formowanie aktualnych poglądów i koncepcji — zwłaszcza idei walki zbrojnej. Od samego początku, nawet gdy nie było jeszcze wiadomo, jak potoczą się losy powstania — wzywała do walki na śmierć i życie. Reprezentowała ideologię najbardziej czynnych i zdecydowanych środowisk powstańczych.” (A. Zieliński: *Wstęp*. W: *Poezja powstania listopadowego...*, s. XLVII. Zob. też rozdział *Powstanie i poezja*. W: M. Janion, M. Żmigrodzka: *Romantyzm i historia*. Warszawa 1978, s. 451—466).

skierowane do obojętnie patrzących na samotną walkę Polski narodów Europy. Wobec tej postawy innych ludów pozostaje tylko wzywać samotnie walczących do wytrwałości: „Polsko! ty trwaj!” (s. 240).

W obliczu zbliżającej się klęski *Zwątpienie* przynosi apel o walkę do końca, bez poddawania się:

Zagiń w własnych zwaliskach nie czczony pogrzebem
Wprzód, niżbyś się raz miał spodlić.

(s. 249)

powtórzony również w *Liście do generała brygady Krysińskiego...*:

Rzeknij jedno słowo, to górne słowo: „Zginiemy z orężem w ręku!”,
a rozjaśni się nasze twarze i serca.

(s. 249)

A po kapitulacji pozostaje już tylko sformułowane w *Ogniwie* wezwanie do jedności i trzymania się razem w braterskim kręgu, gdyż:

[...] gdzie jedna dola swoim,
Tam niech będzie i pierś jedna.

(s. 251)

W apelach tych i wezwaniach najwięcej miejsca zajmują nawoływania do ofiarnej, bezkompromisowej walki, do poświęcenia dla ojczyzny i w imię sprawy wolności wszystkiego, aż po ofiarę własnego życia. Ujęta celnie w słowach *Warszawianki* alternatywa „tryumf albo zgon” powraca w wielu utworach Gosławskiego. Jest ona zresztą powszechna w liryce listopadowej, podobnie jak różne warianty wezwania „Do broni, bracia, do broni!” Tego rodzaju bojowe akcenty, mające swój rodowód głównie w poezji legionowej¹⁰, pojawiały się już w poprzednich dziesięcioleciach w wielu utworach podejmujących tematykę patriotyczną. Cyprian Godebski w *Wierszu do Legiów polskich* (1805), Franciszek Wężyk w napisanej w 1806 r. *Odzie do Polaków witającej napoleońską armię*, Kantorbery Tymowski w *Dumaniach żołnierza polskiego w starożytnym zamku Maurów nad Tagiem*, gdzie polscy żołnierze są „Bezpieczni tarczą hasła: zginę lub zwyciężę!”¹¹, Andrzej Brodziński w *Pożegnaniu z kochanką*, gdzie wyruszający w bój żołnierz pragnie „Lub ich zwyciężyć, lub z honorem zginąć”¹² — głosili taką właśnie dewizę.

Podobną jak w poezji Gosławskiego gotowość pełnego poświęcenia się i oddania życia w walce o wolność wyraża napisany przez dawnego przyjaciela poety, również Podolanina, zmarłego w 1828 r. samobójczą śmiercią Tymona Zaborowskiego wiersz *Powstanie*.

¹⁰ Przedstawia to J. Znamirowska: *Liryka powstania listopadowego*. Warszawa 1930, s. 8.

¹¹ Tekst według antologii Z. Libera: *Poezja polska 1800–1830*. Warszawa 1984, s. 198.

¹² Ibidem, s. 236.

Dewiza „tryumf albo zgon”, wezwanie do walki o zwycięstwo lub śmierć, bez dopuszczania możliwości jakichkolwiek kompromisów, układów, kapitulacji, przewija się w całym zbiorze *Poezji ulana polskiego...*, od pierwszych utworów, pisanych na wieść o wybuchu powstania, aż po ułożony już po klęsce poemat *Sęp Sybiru* i powstałe w tym okresie liryki. W walce o wolność nie można szczędzić ofiar, gdyż — jak czytamy w *Mogiłach Pragi* — dla szczęścia ludów „nie ma ofiar, nie ma trudów”, a:

Pomyślność milionów
Warta tysiąca grobów!¹³
(s. 240)

Brak pełnego oddania narodowej sprawie w tych przełomowych, dziejowych chwilach stanowi zdradę, zasługującą na najwyższe potępienie. Jednocześnie określa to stylizowany na ludową, pisaną gwarą piosenkę *Mazur na cześć dyktatora...*:

Kto krew ceni, życie szczędzi,
Tam gdzie tseba kraj swój wskseścić,
Nie wart na grób ziemi piędzi,
Więc nad ziemią go powiesić.
(s. 234)

Obojętność wobec powstania jest winą i grzechem, tak jak to określa wiersz *Do Adama Mickiewicza bawiącego w Rzymie podczas wojny narodowej*:

U nas dziś tchnienie swobodne [...]
A ty winny, dotąd grzeszysz!
Odetchnąć nim nie spieszysz!
(s. 242)

Sama walka bywa natomiast przedstawiana w niektórych utworach jako niemal radosna i przyjemna, np. w *Mazurze podolskim* jest porównywana do tańca:

Tam wesoło, tam nad Wisłą
Kruszą się kajdany,
Tam zbawienia słońce błysło,
Dalej i my w tany.
(s. 234)

¹³ Na te cechy *Poezji ulana polskiego...* zwraca też uwagę A. Zieliński (*Wstęp...*, s. XXV): „Warto tu zwrócić uwagę na pewne znamienne tony dźwięczące w liryce Gośławskiego. Tonem tym jest bezwzględne oddanie sprawie, swoisty fanatyzm powstańczy, który kazał pocie domagać się stryczka dla Chłopickiego.”

Czasem też taka właśnie wizja walki ujęta zostaje w formę żołnierskiej piosenki, jak w *Pożegnaniu*:

Miły obóz, miłe znoje,
Miły krwawy bój.

(s. 291)

— choć we wcześniejszym *Majdanku* brzmi to wbrew piosenkowej konwencji nieco drastycznie:

Ej! widok to miły oku,
Jak mi miły kraj i Bóg!
Gdy się w czarnym krwie potoku
Pod kopytem zwinie wróg.

(s. 246)

Wraz z apelami oraz wezwaniami do walki na śmierć i życie *Poezja ulana polskiego*... przynosi wzorzec bohatera walecznego, nieugiętego, pragnącego za wszelką cenę walczyć i pokonać wroga, w imię wolności swej ojczyzny i wszystkich ludów. Takimi niezłomnymi żołnierzami są ulani z bitwy pod Majdankiem:

„Wiele wrogów?” pyta obcy.
My pytamy: gdzie wróg jest?

(s. 246)

W taki sam sposób przedstawiał Niemcewicz jednego z bohaterów swych *Śpiewów historycznych* — Stefana Czarnieckiego, który: „Nie liczby Szwedów, ale — gdzie są — pytał [...]”¹⁴.

Refleksyjnie ujmuje to natomiast wiersz *W pamiętniku Adolfa R.* nawiązujący do powstańczych bitew i poniesionej klęski:

W burzach ziemi, w burzach nieba,
W burzy serca — dotrwać trzeba [...]
Bo niezgięta pierś ze stali [...]
A my nasze hartowali
W łzach, w męczeństwie i w krwi.

(s. 294—295)

Niejako kontynuacją takiej właśnie postawy ma być wierność narodowej sprawie także na tułactwie.

Ukazany w utworach Gosławskiego wzorzec bohatera, poświęcającego krew lub życie dla dobra ojczyzny, rzutuje bezpośrednio na przedstawiony w nich obraz oraz na ocenę uczestników powstania, zarówno w odniesieniu

¹⁴ J.U. Niemcewicz: *Śpiewy historyczne*. Oprac. Z. Libera. Warszawa 1948, s. 96.

indywidualnym, jak i zbiorowym. Granica pomiędzy wzorcem-apelem a obrazem-oceną jest tu często zatarta. Wzór nieugiętego rycerza, wybierającego śmierć zamiast poddania się i niewoli, staje się równocześnie obrazem rzeczywistych uczestników powstania i odwrotnie — bohaterskie sylwetki wymienionych z nazwiska lub anonimowych dowódców i żołnierzy powstania stanowią wzór rycerskich cnót¹⁵. To jednocześnie zakorzenienie w tradycji, jak w obrazie Polaka-rycerza z *Mazura podolskiego*, ruszającego w bój „jak dawniej bywało”¹⁶. Przy licznych okazjach autor *Poezji ulana polskiego...* podkreśla też szczególne cnoty swych współtowarzyszy Podolan.

Na tym tle — bohaterów o jednoznacznej patriotycznej postawie, „rycerzy niezłomnych”, gotowych do wszelkich ofiar i poświęceń — w szczególności sposób wyróżnia się jeden z wierszy włączonych do zbioru. Chodzi o *Chorągiewkę*, która do tej poezji wprowadza zupełnie inny ton, może nieco byronowski, kreśląc również postać walecznego ulana, ale o rysach romantycznego „bohatera przekłętego”, przyjmującego jak Konrad Wallenrod zadanie, jakiego wymaga od niego powinność wobec ojczyzny. I chociaż wie on, że to konieczne i służy słusznej sprawie, to w przeciwieństwie do wszystkich innych pojawiających się na kartach *Poezji ulana polskiego...* postaci ma pełną świadomość, tak jak bohater poematu Mickiewicza, że jednocześnie sam — jako jednostka — skazuje się na potępienie we własnym sumieniu. Pozornie jego postawa współgra z takim bohaterem wzorcem — nie dba on o własne życie, ma pierś „jak ze stali”. Powinność wobec ojczyzny zostaje tu jednak ukazana jako konieczność tragiczna. Cnotą żołnierza jest skuteczne zadawanie śmierci — tego właśnie od niego się wymaga, lecz nie pozostaje to bez destrukcyjnego wpływu na niego samego. On sam — jak grot w dłoniach ulana — jest narzędziem śmierci:

Wierny dłoni, co nim włada,
Jedną tylko cnotę zna:
Pokazaną pierś dopada
Przeszyć serce, co w niej drga.
[...]
Lecz im częstsza krew go zleje
Rdza wypali na nim ślad,
Stępi ostrze, pierś mu przeje,
Jak choroby tajny jad.

(s. 285)

¹⁵ „Liryka powstańcza zgodnie z potrzebą chwili eksponowała heroiczne cechy narodowe: waleczność, śmiałość, bezgraniczne oddanie się sprawie wyzwolenia ojczyzny.” (A. Zieliński: *Wstęp...*, s. XLIX).

¹⁶ O zakorzenieniu w tradycji, w dawności oraz archaizacji postaci jako o istotnych elementach romantycznych wierszy-legend o bohaterach zob. I. Opacki: *Rapsod ostatni, rapsod pierwszy*. W: *Prace ofiarowane Henrykowi Markiewiczowi*. Red. T. Weiss. Kraków 1984, s. 149—165.

Przelana krew pozostawia ślad w sercu człowieka, jak rdza na ostrzu broni, toteż żegnający się z dziewczyną ułan mówi o sobie:

[...] syn śmierci i zaguby,
Potępieniec chciwy krwi.

(s. 285)

Staje się on zupełnie innym człowiekiem niż ułani z żołnierskich pieśni¹⁷, jest raczej bohaterem rodem z powieści poetyckich Byrona, zamkniętym w sobie, tajemniczym dla otoczenia, świadomym, że będące jego udziałem doświadczenia nie dadzą się zamknąć w słowach i przekazać komuś, kto ich sam nie przeżył. Najgłębiej przejawia się to w jego stosunku do najbliższej osoby — dziewczyny, którą żegna wyruszając do boju. Choć pozostaje ona dla niego „skarbem” i „światem całym”, nie potrafi już być wobec niej taki, jak dawniej, nie jest w stanie odkrywać i uzewnętrzniać swych uczuć. Jego stosunek do niej staje się zaprzeczeniem sentymentalnego romansu, w którym — jak w *Przypomnieniu dawnej miłości* Karpińskiego — porozumienie dwojga kochanków jest pełne nawet bez słów:

Oczy w oczy patrzyły,
Ręka rękę ścisłała,
Usta nam się złączyły,
Dusza z duszą gadała!¹⁸

Ułan zdaje sobie sprawę, że nie potrafi i nie może już być owym czułym kochankiem z sentymentalnej poezji:

Na pierś stałą nieraz głowę,
Nieraz serce złożysz twe [...]
I pierś stała twojej mowie,
Mowie twych najśłodszych snów
Tchem współczucia nie odpowie,
Nie zrozumie twoich słów.
Nie odgadnie, nie uprzedzi
Tkliwą myślą myśli twej,
Okiem oku odpowiedzi,
Sercem sercu nie da jej.

(s. 286)

¹⁷ Na odbiegający od typowej liryki powstańczyj wzorzec ułana w poezji Gosławskiego zwraca uwagę M. Smolański, pisząc: „A ułan ten nie taki wdzięczny i kochliwy jak panna, jak u Kowalskiego, nie ten chłopak biorący krzyżyk na szyję lub ten pocziwy stary wiarus, jak czasem u Pola, ale to ułan, piszący wiersze na cześć rosyjskich spiskowych, wołający na wolność, by wzięła w rękę broń, gorący, zapalony, namiętny, ułan-rewolucjonista.” (Idem: *Poezja powstania listopadowego*..., s. 792).

¹⁸ Zwrotka ta znajduje się w dłuższej redakcji tego utworu, ogłoszonej przez K. W. Wójcickiego w 1827 r. w „Dzienniku Warszawskim”. Cytat według antologii Z. Libera: *Poezja polska XVIII wieku*. Warszawa 1983, s. 342.

Cały wiersz oparty jest na porównaniu ułana i dziewczyny do grotu i chorągiewki przy ułańskiej lancy. To porównanie pozwala obrazowo przedstawić, że nie tylko ułan ponosi konsekwencje swojego gorzkiego losu — ma on pełną świadomość, że dziewczynę także spotyka niezawinione nieszczęście, że i ona, jak splamiona krwią chorągiewka ułańskiej lancy:

Żywe krasy rychło zmieni,
Przyjaciela dzieląc ból,
I żółknie, jak liść jesieni,
Obcy tułacz pośród pól.

(s. 285)

To wyjątkowy nie tylko w twórczości Gosławskiego wiersz, odkrywający tragiczne zawikłania, jakie niesie z sobą czynne przyjęcie obowiązku walki o wolność ojczyzny. Stanowi on niecodzienne spojrzenie od strony jednostki na konsekwencje przyjęcia hasła walki na śmierć i życie, walki wywierającej niszczący wpływ na człowieka, zmuszonego do zabijania innych, i na jego związki z najbliższymi osobami. Podjęto tu więc problem nieuniknionej deprawacji duszy ludzkiej przez wojnę, pozostawiającą zawsze jakąś skazę w świadomości oraz w psychice człowieka.

Poezja ułana polskiego... kreśli zbiorowy portret powstańczego pokolenia, którego reprezentantami są także anonimowi bohaterowie poszczególnych utworów. Są tam jednak i postacie wymienione z nazwiska. Nie wszyscy z nich ukazani są pochlebnie, gdyż bohaterskim postaciom uczestników powstania i późniejszych tułaczy przeciwstawieni są zdrajcy ojczyzny, godni śmierci, jak dobitnie wyraża to *Mazur na cześć dyktatora...*. W kontekście zdrady wymienione jest w tym utworze nazwisko Chłopickiego, który po upadku powstania spotkał się z podobnymi zarzutami, jednak w styczniu 1831 r. wiersz Gosławskiego formułujący wprost takie oskarżenia i wzywający do powieszenia byłego dyktatora powstania za to, że „położył pierwsze zasady upadku narodowej sprawy” (s. 234), był wyjątkiem. Przez cały okres dyktatury Chłopickiego w poezji listopadowej panował kult wodza, porównywanego do najwybitniejszych postaci historycznych¹⁹. Jednym z nielicznych, którzy wcześniej zdołali przeczuć, do czego dyktatura Chłopickiego prowadzi, był jak wiadomo Maurycy Mochnacki, który swym wystąpieniem ściągnął na siebie potępienie opinii publicznej.

¹⁹ J. Znamirska: *Liryka powstania listopadowego...*, s. 93—94. Oprócz utworu Gosławskiego jedynym znanym wierszem przeciwko Chłopickiemu był wówczas anonimowy *Mazur eks-dyktatora*, stanowiący przeróbkę *Mazura wojennego* A. Słowaczynskiego. Zob. antologię A. Zielińskiego *Poezja powstania listopadowego...*, s. 233—235.

Drugą osobą oskarżoną o zdradę jest przedstawiony w *Sępie Sybiru* starzec, któremu niegdyś, przed laty, biały obłok „rosą majową swoich kwiatów pierś ożywiał” (s. 268), a teraz:

[...] gdy mu wiek szronem przywiał
Czczoną i kochaną głowę,
Wzniósł go najwyżej. On dożył
Że kraj w jego ręce złożył
Swoje życie narodowe,
I miecz swojej obrony i pochodnię świętą [...]
Pochodnię cześci swojego plemienia [...]
Ten to starzec jako głowa,
Jako dusza narodowa,
Krew Ojczyzny i jej losy
Wziął na swoje siwe włosy.

(s. 268)

Jego właśnie poeta obarcza odpowiedzialnością za kapitulację powstania, umieszczając go na czele zdrajców:

Przed niemi
Leciał starzec ony dziki
Z Judasza sercem — za krew swojej ziemi
Po obiecane srebrniki.

(s. 270)

Kim jest ów starzec? Narzuca się domysł, że chodzić może o księcia Adama Jerzego Czartoryskiego, który przez długi okres stał na czele Rządu Narodowego, pod jego adresem kierowano więc po upadku powstania liczne zarzuty obarczające go odpowiedzialnością za niepowodzenia, zwłaszcza pokładanie nadziei na zwycięstwo w zabiegach dyplomatycznych i szukaniu pomocy zagranicznej zamiast dążenia do zdecydowanych rozstrzygnięć militarnych. Tak też odczytuje to M. Smolarski pisząc, że *Sęp Sybiru* jest „fantastyczną historią powstania [...] przykrą przez zarzut zdrady, uczyniony zasługom księcia Adama Czartoryskiego, gorącą przez nienawiść do czarnych sybirskich zwycięzców”²⁰.

Nasuwa się w tym miejscu jednak wątpliwość. Księżę Czartoryski pełnił funkcję prezesa Rządu Narodowego tylko do 15 sierpnia 1831 r., później na czele rządu stanął generał Krukowiecki i do jego postawy — zwłaszcza podejmowania rokowań z Rosjanami, prowadzonych aż do kapitulacji Warszawy, bardziej przystaje charakterystyka starca z *Sępa Sybiru*. W poemacie *Banko*, wykazującym dobrą orientację autora w dziejach politycznych oraz militarnych powstania i zawierającym trafną ocenę jego przywódców, księżę Czartoryski wspominany jest tylko w kontekście planów generała Skrzyneckiego

²⁰ M. Smolarski: *Poezja powstania listopadowego...*, s. 794.

dotyczących zdobycia polskiej korony, natomiast wymieniony z nazwiska Krukowiecki został określony właśnie wprost — tak jak starzec z *Sępa Sybiru* — jako zdrajca:

Poszedł as zdradziecki,
I wykopał dla nas grób:
Był to Krukowiecki!

(a. 185)

Oskarżenia przywódców politycznych i wojskowych powstania o doprowadzenie do jego klęski w wyniku nieudolności czy zdrady — znajdujące zresztą potwierdzenie w ocenach historyków²¹ — były w owym czasie dość powszechne zarówno w utworach poetyckich, jak i w publicystyce. Przykładem może być wydana już w grudniu 1831 r. odezwa *Komitet Narodowy Polski w Paryżu do wojowników polskich*, głosząca:

Taki los zgotowała nam niedoleżność lub zdrada! [...] Bo gdzież kiedy tryumfem broni nieprzyjaciel nasz chęłpić się może? [...] A jednak upadliśmy! Bo Wasi przewodnicy nie wzbudzili w sobie tak jak Wy wiary w zmartwychwstanie ojczyzny, bo zamiast przekonania we własnych siłach, zamiast ufności po tylu zwycięstwach albo się na pośrednictwo obce oglądali, albo Was z wrogiem, bez woli narodu, pogodzić chcieli. Ręce Wasze krępowała zwłoka; [...] kazano Wam za wałami się bronić. Wówczas najbrudniejsza zdrada chwytła dogodną chwilę i rozdziela Wasze siły. Choć rozdzielone, są jeszcze straszne; zdrada dokończa dzieło spłodzone w ciemnościach piekła i szydząc z najświętszych uczuć, Was, ludzi wolnych, w kajdany oblec i w ręce oprawców wydać pragnie.²²

Wśród innych wymienionych z nazwiska uczestników powstania pojawia się na kartach *Poezji ulana polskiego...* jako adresat *Zwątpienia* i załączonego do tego wiersza listu z wezwaniem do odrzucenia myśli o kapitulacji — gene-

²¹ Również dziś wielu historyków skłania się do takiej oceny, jaką najdobitniej wyraził J. Łojek (*Szanse powstania listopadowego*. Warszawa 1980, *passim*) dowodząc, że kierownictwo powstania znalazło się w rękach osób zmierzających od samego początku konsekwentnie do jego likwidacji. Obrazuje to także M. Brandys w swym dziele *Koniec świata szwależerów*. T. 1—5 (Warszawa 1972—1979). O pojawiających się w poezji tego okresu zarzutach zdrady, o którą oskarżano przywódców powstania, pisze J. Znamirska (*Liryka powstania listopadowego...*, s. 128).

²² *Postępową publicystyką emigracyjną 1831–1846*. Oprac. W. Łukaszewicz i W. Lewandowski. Wrocław 1961, s. 9.

rał Krysiński. Nie jest on jednak obwiniany o kapitulancie czy zdradę, gdyż decyzja o poddaniu Zamościa zapadła przytłaczającą większością głosów podczas rady wojennej²³.

Wybitnie podkreślone zasługi wojenne rysują się natomiast w odniesieniu do Aleksandra Wereszczyńskiego — twórcy i dowódcy dywizjonu ułanów podolskich, w którym służył również sam Gosławski²⁴. Jemu to właśnie dedykował poeta *Mogiły Pragi* oraz *Śpiewkę w dzień urodzin...*, najpełniej natomiast jego sylwetkę jako ofiarnego patrioty, dzielnego dowódcy i żołnierza przedstawia w napisanym już po upadku powstania wierszu *Do majora Wereszczyńskiego Aleksandra. Dowódcy Podolaków*, biorącym go w obronę przed zarzutami wysuwanymi na emigracji. W dołączonej do wiersza osobnej nocie podnosi zasługi swego dawnego dowódcy, jednocześnie kreśląc z temperamentem zdradzającym talent polemiczny autora wystąpienie przeciwko tym, którzy sami w powstaniu nie walcząc, po jego upadku pomniejszyć pragną cześć i zasługi rzeczywistych bohaterów:

Zasługi Aleksandra Wereszczyńskiego w sprawie powstania narodowego są niezaprzeczane, jak charakter nieskalany. Z tem wszystkim znalazły się indywidua, po największej części nie obeznane ze stanem sprawy naszej, które nie sądząc rzeczą godną siebie stanąć w szeregach ojczystych, albo pobylem nieprzerwanym w Galicji dawały piękne pole szlachetnym jej mieszkańcom do okazania całej gościnności tak zwany skompromitowanym osobom, albo po salonach lub kawiarniach stolicy rozstrzygali los kraju, którego orężem nie bronili. Było to braterstwo liczne na nieszczęście. Tacy to po upadku sprawy narodowej, nie znosząc wieści o obcych zasługach i mając je za uchybienie swojej nicości, starają się porównać wszystkich z sobą co do istoty.

(s. 309)²⁵

²³ O generale Janie Krysińskim jako mężnym dowódcy oblężonego Zamościa pisze M. Brandys (*Koniec świata szwoleżerów*. T. 5. Cz. 1. Warszawa 1978, s. 245).

²⁴ Sylwetkę Aleksandra Wereszczyńskiego — absolwenta Liceum Krzemienieckiego, który osiadł następnie w Odessie, gdzie prowadząc operacje handlowe dorobił się sporej fortuny, aby na wieść o wybuchu powstania powrócić do kraju i przeznaczyć swój majątek na potrzeby wojska, samemu zaś stanąć na czele sformowanej przez siebie Legii Litewsko-Ruskiej — przedstawia na podstawie pamiętników Lucjana Michalskiego (uczestnika powstania, kuzyna Melanii Michalskiej z Kordyszówki) M. Rolle (*Obrońcy Zamościa...*, s. 296—298).

²⁵ Zadziwiająco zbieżnie z tą oceną brzmią słowa generała Józefa Bema z listu skierowanego do działającego w Paryżu Komitetu Narodowego Polskiego w styczniu 1832 r.: „Jako żołnierz oświadczyć tu muszę, że ta garstka wojowników, z którymi tu do Francji przybywam, jest złożona z ludzi, co krew swoją za wolność i niepodległość narodu przelali i przelewać będą; co wszystko dla kraju poświęcili i poświęcą [...]. Nie chcą oni mieć żadnych stosunków z tymi, co

W samym wierszu, biorąc swego dowódcę w obronę przed pomówieniami, Gosławski kreśli wzniosły obraz męznego żołnierza, którego „imię bez skazy”, wielce zasłużonego dla narodowej sprawy, wiodącego osobiście swych ułanów do zwycięstwa na polach Majdanka. Przeciwstawia mu obraz owych „potwar-ców bez nazwiska”, rzucających na Wereszczyńskiego oszczerstwa:

[...] gnuśny niewieściuch, co dziś tworzy plany
Tonąc w puchu, lub cudze zlizując półmiski,
Toczy boje zza pieca, jątrzy cudze rany,
I rzuca jadowite na męźnych pociski.

(s. 278)

Pozytywną postacią jest też Adolf Rościszewski, adiutant generała Dwer-nickiego. Autor wiersza *W pamiętniku Adolfa R.* przywołuje łączące ich wspólne wspomnienia młodości, którą „jednego Krzemieńca dnie kołysały” (s. 294). Jednocześnie ich także przeżycia powstańcze, choć każdemu dane były inne doświadczenia. Ich różnica nie jest tak istotna, góruje bowiem nad nimi poczucie wspólnoty, uczestnictwa w tym samym, zasadniczym pokoleniowym przeżyciu, jakim było dla nich powstanie listopadowe²⁶.

Wśród żołnierzy powstania byli również znani poeci. Jednym z nich był ceniony i podziwiany przez Gosławskiego Józef Bohdan Zaleski. Z myślą o nim napisany został wiersz *Wieszcz Ukrainy. Fantazja z koncertu Karola Lipińskiego, poświęcona Bohdanowi Zaleskiemu w znak współczucia w dzień opuszczenia Polski*. W wierszu tym poeta-tułacz jest postać narodowej sprawy; tak jak przedtem służył jej swą poezją, a później walką z orężem w rękę, tak teraz służy jej swym cierpieniem, toteż:

Wienców szczęścia mu nie wolno
Na męczeńską przywdziać skroń [...]

(s. 276)

Nazwisko Zaleskiego pojawiło się już wcześniej w wierszu *Do Adama Mickiewicza...*, gdzie przeciwstawione zostały postawy obu poetów:

Na wieszce piersi Bohdana
[...]
Na piersi, co nieskalana,
Widzisz? złoty krzyż połyska!

(s. 244)

tylko po brukach paryskich i warszawskich, dalecy od wszelkiego niebezpieczeństwa, czas swój tracili i tracić umieją, a korzystając z okoliczności, najświętsze poświęcenie narodu i chwałę oręża sobie przywłaszczają i na dobro osobiste używają.” Cyt. za M. Brandys: *Koniec świata szwależerów*. T. 5. Cz. 2..., s. 136—137.

²⁶ O kategorii przeżycia pokoleniowego i jego wpływie na kształtowanie się świadomości pokolenia pisze K. Wyka: *Pokolenia literackie*. Kraków 1977, s. 100—108.

— co autor objaśnia przypisem:

Józef Bohdan Zaleski — poeta — podporucznik 1^o pułku strzelców pieszych — później poseł na Sejm Narodowy, ozdobiony złotym krzyżem wojskowym: *Virtuti Militari*.

(s. 244)

Do Mickiewicza, który co prawda w czerwcu 1831 r. w Rzymie już nie przebywał, ale o tym autor wiersza nie mógł wiedzieć²⁷, kieruje wezwanie, aby przybył do wolnego kraju i stanął w powstańczych szeregach, by czynem dowieść prawdy swej poezji. Jako motto wiersza przytacza cytat z *Konrada Wallenroda* — poematu, który ożywia patriotyczne uczucia Polaków.

Spiesz! my dumni naszym rodem,
Tutaj każdy Wallenrodem [...]

(s. 243)

— wołał teraz autor *Poezji ulana polskiego...*, argumentując, że niejednen z mężów, których posągi zdobią Rzym, dzisiaj chętnie by:

Rzucił śmierci twarde łóże
I za wieńce Polskiej syna
Oddał wieńce Rzymianina
[...]

(s. 243)

Poeta przypomina wielkie zasługi Mickiewicza dla narodu, składając poecie hołd:

Wieszcu czczony! coś umiał ognistymi słowy
Do serc braci twoich strzelać,
Coś umiał własne ognie w bratnie piersi przelać [...]

(s. 243)

— uznając, że Noc Listopadowa jest w pewnym sensie i jego dziełem, gdyż jego poezja rozbudzała w umysłach i sercach narodu ideę zbrojnej walki o wolność. Kierowane do autora *Konrada Wallenroda* wezwanie do udziału w walce łączy się z wyznawaniem przez Gosławskiego romantycznym przekonaniem o konieczności zgodności poezji i czynów — czyn staje się dopełnieniem i świadectwem prawdy przekazywanej w poezji, aż do uznania równoważności czy nawet tożsamości obu tych sposobów służenia narodowi, w zależności od potrzeb chwili. Poezja bowiem jest czynem, gdy tak jak twórczość Mickiewicza budzi ducha narodu i ucieleśnia się w zrywie Nocy Listopadowej, ale przy-

²⁷ *Poezja powstania listopadowego...*, s. 129.

chodzi moment, że i dla poety czyn właśnie staje się najdoskonalszą i konieczną formą „wypowiedzi”. To już wyraźnie tyrtejski kanon poezji, rozpowszechniony w okresie powstania i w latach następnych w poezji krajowej²⁸.

W wierszu *Do Adama Mickiewicza...* pojawić się może wezwanie:

Dowiedź i pieśnią i czynem
 Żeś tej wielkiej ziemi synem!
 Niechaj cię wróg jej pozna i w pieśni i w cięciu!
 (s. 244)

— ponieważ:

W walce za kraj pieśnią męża
 Jest ponury szczęk oręża
 [...]

(s. 244)

Przekonanie to zostaje celnie wyrażone w odnoszących się do Zaleskiego słowach, iż „Wieszcz bagnetem laur zarobił” (s. 244).

Pogląd o tożsamości poezji i czynu wyraził w podobny sposób Mochnacki w przedmowie do rozprawy *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, głosząc:

Improwizowaliśmy najśliczniejsze poema Narodowego Powstania! Życie nasze już jest poezją. Zgiełk oręża i huk dział. — Ten będzie odtąd nasz rytm i ta melodia.²⁹

Raz jeszcze więc pojawia się tu bezwzględny nakaz wypełnienia obowiązku walki za ojczyznę. Sam autor *Poezji ulana polskiego...* był w tym zresztą konsekwentny, potwierdzając swe przekonania o jedności słów i czynów i postępując zgodnie z głoszonymi w swej poezji wezwaniami i ideałami, jako żołnierz powstania i uczestnik obrony Zamościa, ostatek powstańczej twierdzy. Tak też zresztą widzi swą rolę poeta w otwierającym cały zbiór wierszu *Do Polek*, którym ofiarowuje „z bratnich grobów kwiaty”, podkreślając przy tym:

Ręka, co Wam je przynosi,
 Nie zna lutni, lancę zna.

(s. 229)

²⁸ „Niezmierne ożywienie liryki politycznej w dobie powstania listopadowego [...] spowodowało ostateczne wykrystalizowanie się romantycznego kanonu poezji narodowej. Był to kanon pieśniowo-tyrtejski [...]. Kanon tyrtejski zakładał przede wszystkim współoddziaływanie na siebie poezji i czynu, przyległość, a nawet i tożsamość myśli i działania, literatury i życia.” (M. Janion: *Reduta...*, s. 19). W odniesieniu do analizowanego wiersza pisze o tym również M. Zielińska (*Mickiewicz i naśladowcy*. Warszawa 1984, s. 117—118).

²⁹ M. Mochnacki: *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*. Łódź 1985, s. 39.

Tłumacząc się przed czytelnikiem z niedoskonałości artystycznej swych utworów, autor *Poezji ułana polskiego*... pisze w przedmowie słowa podyktowane może goryczą, w których wyraźnie brzmią echa wiersza *Do Adama Mickiewicza*..., pogłębione jeszcze przeżyciami klęski i tułactwa:

Wydaje te śpiewki w stanie pierworodnej ich niedoskonałości, jak były powtarzane w obozie, nie gładkie i chropawe — z serca, więc nie sztuczne. Wielu ze śpiewaków naszych, ci zwłaszcza, którym burza i jęki narodowej wojny, świetność naszych zwycięstw i żaloba upadku nie mogły przerwać spokojnych zatrudnień poetycznych, mogli bez wątpienia w domowym zaciszu dać pismom swoim cechę wyższej doskonałości, ręka nie zerwana pałasem zwykle trąca bieglej struny lutni — wielu mnie przewyższy talentami, ale żaden miłością tej ziemi, której broniłem i której śpiewam.

(s. 227—228)

Ta ironia w słowach odnoszących się do poetów, którzy nie walczyli czynnie w powstaniu, nie rezygnując przy tym ze swej patriotycznie nstawionej twórczości, najwięcej chyba mówi o pojmowaniu przez Gośławskiego roli i zadań poezji — i samego poety, którego słowom blasku i wiarygodności nadają dopiero jego czyny.

Mówiąc o uczestnikach powstania, nie sposób pominąć kobiet, zajmujących w *Poezji ułana polskiego poświęconej Polkom* miejsce szczególne. To one — Polki, zwłaszcza drogie sercu poety Podolanki, są adresatkami i bohaterkami wielu z tych wierszy, im też dedykowany jest cały zbiór, te „dumki, nucone przy grobowcu ojczyzny”, które autor przynosi, „poruczając je opiece Polek, pod których bliższym wpływem mają wzrastać pokolenia, przeznaczone wyręczyć nas w czuwaniu nad tą drogą mogiłą i dożyć kiedyś chwili zmartwychwstania” (s. 227).

Kobiety pojawiają się w wielu utworach liryki listopadowej, na ogół jednak ich rola sprowadza się w poezji do konwencjonalnego pożegnania odjeżdżającego w bój ułana, obietnic wiernego oczekiwania na jego powrót, radości ponownego spotkania lub też smutku oplakiwania poległego czy zaginionego kochanka³⁰. Na tym tle poezja Gośławskiego wyróżnia się znacznie głębszym ujęciem roli kobiety w powstaniu, jako niosącej pomoc żołnierzom, pociechę uwięzionym i tułaczom, jako rzeczywiście aktywnej, czynnej uczestniczki powstania, choć nie z bronią w ręku, to jednak wspomagającej na różne sposoby, w miarę swych możliwości, powstańcze działania. Obraz to zresztą o wiele bardziej prawdziwy niż owe konwencjonalne obrazki ułana i dziew-

³⁰ O kobiecie w poezji listopadowej pisze m.in. J. Znamirowska (*Liryka powstania listopadowego*..., s. 140—143).

czyny, też zresztą obecne w poezji Gosławskiego. Udział kobiet zaangażowanych w różne formy działań na rzecz powstania był bowiem w owym czasie istotnie szeroki i różnorodny³¹. Toteż w przedmowie do swego tomu powstań-
czych liryków poeta składa w taki sposób w imieniu swoim i współtowarzyszy
walki hołd adresatkom *Poezji ulana polskiego...*, wyliczając przy tym ich
zasługi i poświęcenia dla ojczyzny:

I wy Polki! nie szukajcie tu kwiatów — nie w salonach
wdziękami natchnęłyście pierś, która was wielbi. Wyższe to były
natchnienia. Utrata najdroższych przedmiotów waszej czułości,
dobrowolna wasza zgoda na poświęcenie ich Ojczyźnie; tyle cier-
pień z męską znośzonych wytrwałością; w lazaretach kojone bole
waszym staraniem; każda kropla krwi zatamowanej w bratniej
piersi szarpiją od was daną — to są wasze zasługi i wasze
niezaprzeczone prawa na cześć i wdzięczność, którą przyjmujecie od
tych, co się stali godnymi waszej opieki, choćby tą tylko ofiarą, że
przez czas pobytu w obozie ujeli sobie słodczy ciągłego widzenia
waszych lic i cnót.

(s. 228)

Polki z *Poezji ulana polskiego...* przypominają bohaterkę *Podola*, żegnającą
swojego ukochanego wyruszającego do walki ze zbrojnym najazdem tureckim.
W obu wypadkach ta właśnie przynależność do narodu żyjącego w zewnętr-
nym zagrożeniu, zmuszonego chwycić za broń, aby w walce bronić swego bytu
i wolności, determinuje osobowość i postawę bohaterek omawianych utworów.

Tak jak bohaterka *Podola* uznają one powinność żołnierską swych mężów,
narzeczonych i braci, oczywiście jest dla nich, że hańbą dla mężczyzny byłoby
uchylanie się od obowiązku walki za ojczyznę. W pełni więc podzielają
przekonanie, że wolność wymaga największych ofiar i poświęcenia — także od
nich, płacących cierpieniem za rozłąkę lub utratę swych najbliższych. Każda
z nich, choć rozumie, że stawianie na pierwszym miejscu dobra ojczyzny
wymaga osobistego poświęcenia, wie równie dobrze, że każdy, kto postąpiłby
inaczej, kto nie byłby gotów poświęcić życia w obronie kraju, nie byłby godny
także jej serca. Bohater *Odzyskania* wie, że gdy zajdzie potrzeba, dziewczyna
sama powie mu na pożegnanie: „Kraj woła! bądź zdrow!” (s. 293).

Niejako symbolicznym upostaciowieniem Polki, a równocześnie i całej
zniewolonej Polski — jest orlica z *Sępa Sybiru*. Poeta wyjaśnia, dlaczego

³¹ Zaangażowanie kobiet w działania na rzecz powstania, portrety najbardziej znanych
i zasłużonych Polek tego okresu oraz odbicie tego w literaturze i publicystyce ówczesnej
przedstawia obszernie monografia D. Wawrzykowskiej-Wierciochowej: *Sercem i orężem
ojczyźnie służyły*. Warszawa 1982.

tak się stało, że nie wygasły narodowe uczucia w wychowanym już w niewoli pokoleniu:

Ta młoda orlica biała
Dzieckiem matkę postradała,
Lecz spuścizna po niej święta
Na sieroty, na orlęta
Nie zagrabiona spłynęła:
Pamięć, czysta pierś zatruta,
Dum rodzinnych tęskna nuta,
I ta dumka sercu miła
„Jeszcze Polska nie zginęła”.

(s. 263)

W tych słowach mieści się całe romantyczne dowartościowanie narodowej przeszłości, pamięci ojczystych dziejów, znaczenia poezji i rodzimych pieśni dla zachowania narodowości oraz kształtowania pozytywnych patriotycznych ideałów. To także hołd poetycki złożony *Pieśni Legionów*, popularnej w okresie powstania³², pieśni tak celnie wyrażającej polskie pragnienia i ideały, że stać się miała po latach hymnem narodowym. I wreszcie hołd złożony tym, które pieśń tę przekazywały młodemu pokoleniu, wpajając mu miłość ojczyzny i ideały narodowych powinności.

W starciu sił wolności i despotyzmu

Ukazując bohaterskich uczestników powstania *Poezja ulana polskiego*... rozwija również przeciwstawny, często wręcz kontrastowy obraz wroga. Męstwu żołnierzy powstania własną piersią broniących w otwartej walce swej ojczyzny, przeciwstawiony jest przeciwnik uciekający się do podstępów i zdrady. W *Mazurze na cześć generała rosyjskiego Suchozaneta*... niedawne bałkańskie sukcesy wojsk rosyjskich w walce z Turcją przedstawione zostały jako efekt przekupstwa. W utworze tym pada równocześnie deklaracja:

My się nie sprzedajem,
Tu nie złotem do fortecy
Znaleźć sobie drogi, —
Tu pod kijem trzeszczą plecy [...]

(s. 237)

³² „Pieśń Legionów stała się pieśnią powstania listopadowego — pod Grochowem (choć śpiewano ją już pod Stoczkiem) otrzymała chrzest jako hymn bojowy, w marcu 1831 r. po raz pierwszy zabrzmiała w Warszawie jako hymn narodowy w czasie dekorowania walecznych żołnierzy na pl. Krasiańskich; odtąd towarzyszyła wszystkim uroczystościom [...]” (A. Zieliński: *Wstęp*..., s. XLV).

Z przypisu do *Rozstania* dowiadujemy się, że „Rosjanie, złamawszy świętość kapitulacji, zatrzymali cały oddział Podolaków i pod najściślejszą strażą wysłali w granice Rosji” (s. 251). W *Sępie Sybiru* widzimy z kolei, że obłok „z skrzydłem Uragana” nie mogąc pokonać białego obłoku w otwartej walce składa mu zdradzieckie propozycje wstrzymania wojny, odwołuje się do braterstwa obu narodów. Odpowiedź jest stanowcza:

Ja nie byłem nigdy katem,
Byś miał prawo zwać mnie bratem.

[...]

Ja syn wolny wielkiej ziemi [...]

(s. 266)

To oczywiście odrzucenie idei słowiańskich, które w ubiegłym stuleciu próbowano wykorzystywać do uzasadnienia ekspansji Imperium Rosyjskiego, mającego ambicje zjednoczenia narodów słowiańskich w jedną wspólną potęgę pod berłem carów. W Polsce idee te, zwłaszcza w okresie powstania, nie mogły zyskać poparcia³³, jak zresztą wynika z cytatu. Ważniejsze od więzów krwi łączących narody słowiańskie było tu braterstwo ideowe, łączące spadkobierców wolnościowych i demokratycznych ideałów Rzeczypospolitej o wiele bardziej z rewolucyjną Francją niż z będącą ostoją despotyzmu i reakcji Rosją³⁴. To poczucie przynależności duchowej do demokratycznej wspólnoty narodów dyktuje także zwrot z *Mogil Pragi*, skierowany do ludów Europy:

Rodzino Ludów pokrewna
Duchem, światłem i więzami!

(s. 239)

Uczestnikom powstania — ukazanym jako waleczni, mężni i prawi rycerze — przeciwstawiony jest obraz ciemieżców i barbarzyńców, będących w służbie despoty. Z jednej strony walczący o wolność swą i innych ludów, świadomi celów tej walki, dobrowolnie do niej stający, z drugiej najemnicy, płatni słudzy, walczący tylko dla uzyskania korzyści, pieniędzy czy zaszczytów i awansów, dla przypodobania się despotcie, albo też utrzymywani w ślepych posłuszeństwie niewolnicy, bijący się na rozkaz. „Wara z granic płatni słudzy” — tak rozpoczyna się *Mazur na cześć generała rosyjskiego Suchozaneta...*, wskazując równocześnie na obce po-

³³ J. Znamirska: *Liryka powstania listopadowego...*, s. 52.

³⁴ „Szerzone przez publicystykę przekonanie o międzynarodowej roli powstania legło u podstaw ideologii liryki powstańczej. Liryka ta sytuowała walkę narodu polskiego na płaszczyźnie ogólnoeuropejskich zmagani ludów z ich ciemieżcami, z tyranami dławiącymi ruch rewolucyjny. Liryka — podobnie jak publicystyka — odwoływała się do tradycji wolnościowych rewolucyjnej Francji, jak również do tradycji dawniejszych wprawdzie, lecz rodzimych; jednym z przejawów dumy narodowej stała się bowiem świadomość, że dawna Polska była siedliskiem wolności.” (A. Zieliński: *Wstęp...*, s. L).

chodzenie dowódców ówczesnej armii rosyjskiej, ukazanych jako najemnicy i nazwanych z tego powodu „włóczęgi w ruskiej skórze, Dybiczne i Tole” (s. 236). Strzegący więźniów w wierszu *Podolanki* to „tyranów sługa dziki”, to:

Bez woli pierś bydlęca
Co się w pyle więzów tarza

(s. 281)

— to wreszcie „zgraja służalców” (s. 282).

Słudzy despotyzmu są dobrowolnymi niewolnikami, którzy zaprzędali się za cenę cesarskiej łaski, odznaczeń i korzyści, toteż biały obłok z *Sępa Sybiru* tak może mówić do przeciwnika:

Nadstawiasz piersi nie twoje.
Przedalesz je, i tak tanio
Kupiono cię niewolnika,
Z twoim życiem i imieniem,
Z przekonaniem i sumieniem,
Ceną — blaszki lub krzyżyka!

(s. 226)

Nawet modlitwy „zapłaconą wargą wrzeszczą [...] brodate popy” (s. 248), jak to określa *Zwątpienie*. W *Sępie Sybiru* słuchamy po upadku powstania:

[...] hymn chwały, który pop brodaty
Wznosi napędzony knutem [...]

(s. 270)

Wszystkie wskazywane tu negatywne cechy portretu wroga mają swoje ideowe uzasadnienie. Nie wynikają one bynajmniej z motywów jakichkolwiek uprzedzeń narodowych, odnosząc się jednakowo zarówno do Rosjan, jak i do „włóczęgów w ruskiej skórze”, służących despocie. Zresztą poezji powstania listopadowego obce były akcenty nienawiści narodowej, pojawia się w niej jedynie pewien ton wyniosłości w stosunku do wroga, motywowany poczuciem wyższości uczestników powstania, walczących w imię wolności, nad „płatnymi sługami” despoty³⁵. W tym też właśnie upatrywać należy przyczyn owych „czarnych” rysów wroga — są one wyrazem negatywnej oceny jego roli, odgrywanej w służbie despotyzmu i zniewolenia ludów. *Mogily Pragi* prze-

³⁵ O stosunku uczestników powstania i całego społeczeństwa do narodu rosyjskiego i caratu pisze A. Zieliński: „[...] pogląd na tę sprawę był we wszystkich pismach jednakowy, zgodny w pełni z opinią publiczną i zapatrywaniami rządu, uformowany na tradycji wspólnych spisków przeciwko carowi. Nie było tu miejsca na nacjonalizm, górował ideał braterstwa i walki o wspólny cel.” (Idem: *Publicystyka prasowa powstania listopadowego – poglądy i dążenia*. „Prace Polonistyczne” seria XVII. Łódź 1961, s. 100). Zob. również J. Znamirowska: *Liryka powstania listopadowego...*, s. 50.

strzegają, że „barbarzyństwo ciemieżców” doprowadzić może do tego, iż „padną głowy Ludów pod ciemieżców stopy”, a wówczas „gwiazda odkupienia już nie zajaśnieje!” (s. 239). Prawdziwym przeciwnikiem nie jest więc żaden naród czy państwo, lecz owa „despotyzmu opoka”, którą ono wspiera.

Nieprzypadkowo też w zbiorze *Poezji ulana polskiego...* znalazł się wiersz *Na śmierć Pestela...*, napisany kilka lat przed powstaniem, w 1826 r., i objawiający miejscami jeszcze pewną nieporadność artystyczną młodego twórcy. Utwór jest jednak interesujący z kilku względów, chociażby jako wyraz postawy poety wobec sprawy dekabrystów.

Jak twierdzi J. Łojek, opierając się na analizie prasy i dokumentów świadczących o nastawieniu opinii publicznej w latach dwudziestych ubiegłego stulecia, społeczeństwo polskie przyjęło wieść o spisku dekabrystów na ogół niechętnie. Dopiero wybuch powstania listopadowego ukształtował w Polsce taki stan społecznej świadomości i emocji, który sprzyjał poczuciu solidarności z rosyjskimi spiskowcami³⁶. Tymczasem pochodzący z 1826 r., a więc pisany wnet po nieudanej próbie przewrotu i sądzie nad członkami spisku, wiersz Gosławskiego gloryfikuje dekabrystów, uznaje niejako wspólnotę celów polskich i rosyjskich sił przeciwstawiających się carskiemu despotyzmowi, wynosi na piedestał ideał wolności jako wspólnej, świętej sprawy wszystkich ludów, wyraża jednocześnie postawę zdecydowanie antyugodową, zakładającą konieczność walki o wolność, choć nie precyzuje jeszcze jej form i możliwości. W każdym razie zarówno taka właśnie wymowa utworu, jak i nawrót zainteresowania sprawą dekabrystów w społeczeństwie polskim w okresie powstania listopadowego (m.in. tłumna manifestacja na ich cześć urządzona w Warszawie 25 stycznia 1831 r.) to wystarczające przyczyny, aby wiersz ten, pomimo wyraźnych słabości artystycznych, uznany został przez autora za godny umieszczenia w zbiorze powstańczych utworów. Doskonale mieści się on w całości zbioru, gdyż tak jak i inne zamieszczone tam utwory mówi o walce w imię wolności, przedstawiając tę wolność oraz despotyzm jako przeciwstawne siły, których starciem było także powstanie listopadowe. Pod tym względem jest on więc bardzo bliski wierszom powstańczym. Ukazuje z jednej strony stolicę despotyzmu, w której „nigdy świątyń” wolności „nie uczczono hymnem”, gdzie „zbrodnią jest imię swobody” (s. 231). Jednak i tam wolność ma swych wyznawców, „ofiary krwawe” — właśnie dekabrystów, którzy „legli za świętą Ludzkości sprawę” (s. 231). Ich walka jest testamentem dla następnych pokoleń — nie żalu po nich trzeba, lecz pójsia za ich przykładem, gdyż „łza ich pamięć plami”, toteż podmiot wiersza zwraca się wprost do upersonifikowanej w postaci dziewczicy wolności, która zresztą jest właściwą bohaterką tego utworu:

O! stań raczej na ich grobie
Otoczona mścicielami!

(s. 231)

³⁶ J. Łojek: *Opinia publiczna a geneza powstania listopadowego*. Warszawa 1982, s. 97.

Przeciwstawienie sił wolności i despotyzmu, obecne w tym wczesnym utworze autora *Poezji ulana polskiego...*, dostrzec można w całej jego powstańczej twórczości, bo też samo powstanie sprowadzone zostało w niej do takich właśnie wymiarów. Nie ogranicza się ono jedynie do walki zniewolonego narodu przeciw zaborczej tyranii, rozgrywa się w szerszym kontekście zmagania dwóch przeciwstawnych sił, stanowiąc jeden z rozdziałów długiej drogi ludzkości do wolności. Wolność jest bowiem w wierszu poświęconym dekabrystom wspólną sprawą ludów:

Wynanka znad brzegów Wisły
Dziś nadnewska męczennica. —

(s. 230)

Tak też było to powszechnie pojmowane podczas powstania listopadowego, o czym świadczy chociażby wydanie w przededniu bitwy pod Grochowem i skierowanie do żołnierzy rosyjskich dwujęzycznej odezwy z napisem „Za wolność naszą i waszą”³⁷. Dlatego też powstanie listopadowe w poezji Gosławskiego nie zostaje sprowadzone do walki pomiędzy dwoma narodami — połączyć je przecież może i powinna wspólna walka z despotyzmem. Nie jest to także tylko walka zniewolonego narodu z obcą przemocą — to walka o świętą sprawę wolności przeciwko siłom despotyzmu. Dlatego zrozumiałe jest wspomniane już poczucie wyższości walczących w imię tej sprawy nad będącymi w służbie sił zagrażających całej ludzkości³⁸. Zrozumiałe zatem, że każda ugoda z przeciwnikiem traktowana musi być wówczas jako zdrada. To wolnościowe posłannictwo wymaga, aby odrzucić wszelkie pokusy przyjęcia „hańbiących łask naszych tyranów” (*List do generała Krysińskiego...*, s. 249).

Oczywiste też w tym kontekście staje się tak mocne skonstrastowanie obu walczących stron, przejawianie ich cech w czarno-biały schemat — z jednej strony męstwo, bohaterstwo, oddanie sprawie narodu i wolności, bezkompromisowość, poświęcenie aż do ofiary życia, z drugiej zaś — tchórzostwo, podłość, zdrady, nieczyste pobudki działania przeciwnika. W ten sposób obie

³⁷ H. Kocój: *Nieprzemijające wartości powstania listopadowego*. W: *Powstanie czy rewolucja?* Red. H. Kocój. Katowice 1981, s. 11.

³⁸ O obecności tego przeciwstawienia w poezji listopadowej pisze J. Znamirska: „Z chwilą, gdy liryka zdobyła sobie i ugruntowała to przekonanie, że Polak jest chorązym wolności, z tą chwilą walka z Rosją będzie pojmowana jako krucjata wolnych przeciwko »hordzie najezdników«. To stanowisko znajdzie wyraz w niezmiernym łańcuchu liryk, ujęte przeważnie w formę stereotypowego przeciwstawienia, z jednej strony »tłum służalczy, niewolniczy«, z drugiej »wolności obrońcy«, »wolni Polacy.«” (Eadem: *Liryka powstania listopadowego...*, s. 39). I dalej uwagi autorki na temat uznawania moralnej wyższości bojowników wolności nad przeciwnikiem. (ibidem, s. 40). Zob. również R. Przybylski: *Symbolika powstania listopadowego*. W: *Powstanie listopadowe 1830–1831*. Red. J. Skowronek i M. Żmigrodzka. Wrocław 1983.

strony otrzymują wyraziste znaki wartościujące, odnoszące się przede wszystkim do reprezentowanych przez walczących przeciwników idei wolności i despotyzmu.

W tym obrazie walki idei mieści się także koncepcja misji Polski — obrony wolności ludów. W całym zbiorze *Poezji ulana polskiego...* spotykamy wiele związanych z tym akcentów. Przede wszystkim stale podkreślane jest znaczenie wolności jako wspólnej sprawy wszystkich ludów — nigdy nie jest ona sprawą jednego tylko narodu, walczącego samotnie o swą wolność. To ona — „swobody dziewica” z wiersza *Na śmierć Pestela...*, niegdyś „w blasku pełnej chwały”, dziś w żałobie, wolność, która przed laty „legła w grobie Józefa”, a „dziś nadnewska męczennica” (s. 230), objawia się w dziele i męczeństwie dekabrystów. Choć jak głosi tytuł utworu, chodzi o „męczenników rosyjskiej wolności”, walczyli oni z despotyzmem carskiego imperium nie tylko o wolność swego narodu — „legli za świętą Ludzkości sprawę” (s. 231), przy czym zakończenie wiersza nie pozostawia wątpliwości co do przekonania o przyszłym ostatecznym zwycięstwie sprawy wolności ludów nad despotyzmem — wszak:

Szubienica wzniesiona wolnym na mogile,
Nie ulega czasów sile,
Przetrwą pomnik tyrana z marmuru i spiżu;
Ich niepamięć nie pochłonie [...]
(s. 231)

Podobnie wiersze nawiązujące do powstania listopadowego akcentują, że to „wolny lud łamie kajdany” (*Mogily Pragi*, s. 238) i „u nas tchnienie dziś swobodne” (*Do Adama Mickiewicza...*, s. 242). Zważywszy, że powstanie listopadowe, będące walką narodu o wolność, traktowane być musi jednocześnie jako walka o wspólną sprawę wszystkich ludów, szczególnego znaczenia nabiera kwestia stosunku Europy do polskiego zrywu. Tymczasem, jak przedstawione zostało to w *Mogilach Pragi*, walka ta spotyka się z obojętnością Europy, „co naszą piersią zasłoniona”, „dzisiaj na losy nasze patrzy obojętna”.

Wy milczycie — a my sami [...]
Dźwigamy Ludzkości losy [...]
(s. 239)

— brzmi dramatyczne zawołanie do ludów Europy, które jeszcze sobie nie uświadamiają, że walka na polskiej ziemi toczona jest także w obronie ich wolności — gdyż jeśli Polska upadnie, fala despotyzmu zaleje całą Europę.

Idee te mieszczą się w zasadzie w ramach programu lewicy powstańczej, do której na tej podstawie można zaliczyć także autora *Poezji ulana polskiego...* Potwierdza to zresztą wykazany przez niego skrajny radykalizm podczas oblężenia Zamościa. Program ten zakłada odrzucenie wszelkich kompromisów

i układów z caratem, walkę na śmierć i życie, występowanie w imię wolności przeciwko wszelkim przejawom despotyzmu. W swym internacjonalistycznym aspekcie program ten wyrażał przekonanie, że narodu rosyjskiego nie można utożsamiać z caratem, widzianym jako uosobienie despotyzmu. Wyrażało to hasło walki „Za wolność naszą i waszą” oraz ideały suwerenności i braterstwa wszystkich ludów. Zadaniem rewolucji miało być także rozszerzenie zasad liberalizmu w Europie Środkowo-Wschodniej i zaszczepienie ich w łonie rosyjskiego ruchu rewolucyjnego, zainicjowanego przez dekabrystów³⁹.

Jak widać, w *Poezji ulana polskiego...* odnaleźć można zasadnicze rysy tego programu, podkreślić jednak należy, że zbieżności te dotyczą wyłącznie wskazanych spraw, a więc niepodległości, celów walki, jej bezkompromisowego charakteru, wspólnoty i braterstwa ludów. Nie ma tu natomiast śladów kwestii włościańskiej czy programu republikańskiego, w ogóle problemów społecznych czy ustrojowych, żywo dyskutowanych w okresie powstania. Również w twórczości innych poetów tego okresu kwestie te nie pojawiają się, poezja listopadowa nawołuje bowiem przede wszystkim do walki z wrogiem, głosząc jednocześnie hasła solidaryzmu narodowego, zgody i jedności, mającej stanowić warunek zbawienia ojczyzny⁴⁰. Podmiot utworów ze zbioru *Poezji ulana polskiego...* — tak zresztą jak ich autor — jest żołnierzem, a nie politykiem, wyraża więc swe poglądy z punktu widzenia żołnierza — obrońcy ojczyzny. Stąd tak wyraźne jest w nich dążenie do prostoty i jasności celów, do posłuszeństwa, poddania się rozkazom, akcentowanie obowiązków oraz powinności wobec ojczyzny. Z tego też wynika wspomniane ograniczenie kręgu zagadnień — dla żołnierza najważniejsza jest sama walka z wrogiem, zwycięstwo, obrona wolności kraju, a nie rozstrzyganie kwestii politycznych czy społecznych. Charakterystyczne jest tu także konsekwentne używanie przez Gośławskiego określeń „powstanie” lub „wojna narodowa” — słowo „rewolucja” pojawia się tylko w przypisie mówiącym o początkach powstania i odnosi się do Nocy Listopadowej, oznaczając zbrojne wystąpienie, inicjujące narodową wojnę w obronie wolności kraju.

³⁹ W. Zajewski: *Program ideologiczny polskiej lewicy powstańczej 1830–1831*. W: *Powstanie czy rewolucja...*, s. 29–33.

⁴⁰ „Nienawiść do tyranii królów, wspólna literaturom współczesnym innych narodów, traci w poezji powstaniowej charakter wyłącznie rewolucyjno-polityczny, stając się wykładnikiem uczuć patriotycznych.” (J. Znamirska: *Liryka powstania listopadowego...*, s. 66). „Dążenia do przemian społecznych, tak żywe w publicystyce ówczesnej — nie znalazły odzwierciedlenia w liryce. Brak w niej w ogóle wzmianek o losie chłopstwa, brak wystąpień przeciw uciskowi społecznemu.” (A. Zieliński: *Wstęp...*, s. LII). Zob. również F. Pełowski: *Słownictwo i frazeologia polskiej publicystyki okresu oświecenia i romantyzmu*. Warszawa 1961.

Mesjanistyczna wizja dziejowych przeznaczeń

Lektura *Poezji ulana polskiego...* przekonuje czytelnika, że przytoczone wcześniej zbieżności z programem lewicy powstańczej stanowią jedynie punkt wyjścia szerszej koncepcji dziejów i misji Polski. Widoczne jest to już w podjęciu idei „przedmurza chrześcijaństwa”, obcej temu programowi politycznemu⁴¹. W utworach Gośławskiego pojęcie to powraca, gdy sięga on w przeszłość narodu, aby ukazać jego dawną potęgę i chwałę, przy czym następuje tu pewne zmodyfikowanie jego treści. Obrona chrześcijaństwa przed nawałą turecką, wspomniana m.in. w *Sępie Sybiru*, ujmowana jest jako jeden z przejawów dziejowej misji Polski — obrony wolności ludów Europy przed zalewem despotyzmu, czy to grożącego kiedyś ze strony Turcji, czy też z północy, ze strony Imperium Rosyjskiego. Toteż Polska była dla Europy i pozostaje przedmurzem wolności — jej klęska oznacza utratę osłaniającej pozostałe ludy tarczy, przechyli szalę zwycięstwa w walce sił wolności z siłami despotyzmu na korzyść tych drugich, którym cała Europa pozbawiona dotychczasowej swej obrony będzie musiała ulec.

Widać tu więc wyraźną świadomość wyjątkowej misji Polski, poczucie odpowiedzialności za losy innych ludów, gotowość do poświęceń w imię ich wolności i zbawienia świata. To oczywiście idee mesjanizmu narodowego, które w okresie powstania listopadowego pojawiły się w twórczości m.in. Kazimierza Brodzińskiego, Stefana Garczyńskiego, Seweryna Goszczyńskiego i właśnie Maurycego Gośławskiego, aby później, już po klęsce, rozwinąć się w całą filozofię polskiego mesjanizmu.

Idea misji Polski przynoszącej wolność ludom, skojarzona z dawną koncepcją „przedmurza chrześcijaństwa”, prowadzi do sakralizacji pojęcia wolności i walki prowadzonej w jej imię⁴². Taki charakter ma sformułowana w wierszu *Podolanki* przepowiednia ostatecznego zwycięstwa światła wolności nad mrokami despotyzmu, pojawiająca się w kontekście przypomnienia śmierci i zmartwychwstania Chrystusa. Bezsilna jest „przemoc” i „zgraja służalców”, gdyż — jak zwraca się podmiot wiersza do męczenników narodowej sprawy:

Naszego zstąpienia chwila
Będzie arką świętości — będzie tą opoką,
Na której stanie świątynia swobody,
Z której słowo zbawienia po ziemi szeroko
Rozejdzie się z rodów w rody,
I ducha mocy jego ciemność nie zagłodzi!

(s. 282)

⁴¹ W. Zajewski: *Program ideologiczny polskiej lewicy...*, s. 29.

⁴² O odczuciu świętości dziejów jako domeny zmagania Boga z Szatanem i pojawianiu się w związku z tym w poezji okresu powstania listopadowego określeń „święta walka”, „święty czyn”, „święty dzień”, „święta chwila” pisze M. Janion: *Artysta romantyczny wobec narodowego sacrum*. W: Eadem: *Czas formy otwartej*. Warszawa 1984, s. 86—87.

Idea wolności podniesiona zostaje tu do rangi religii ludów, w której odnajdą one swe zbawienie, a spełniający tę misję są apostołami wolności. Pobrmiewają w tym ostatnim zdaniu echa prologu *Ewangelii św. Jana*, opisującej początek świata: „a światłość w ciemności świeci i ciemność jej nie ogarnęła” (J. 1,5)⁴³. Tę samą funkcję sakralizacji spełniają również elementy starotestamentowe, jak w *Mogilach Pragi*:

Polsko! ty trwaj! i z wysoka
Uderz twym wzorem, jak łaską proroka,
W serca Ludów skrzeple.

(s. 240)

„Łaska proroka” oznacza tu wyraźnie występowanie w imieniu samego Boga, jest symbolem spełnianego posłannictwa, a także udzielanej przez Boga mocy i władzy — również głoszenia Bożych słów i napominania nie stosujących się do nich, w tym wypadku nie osób, lecz ludów.

Sakralizacja bitwy, stającej się „świętą walką” w imię wolności, swego rodzaju „krucjatą wolności”, objawia się też w charakterystycznym przeciwstawieniu w wierszu *Do majora Wereszczyńskiego...* Z jednej strony są tam „barbarzyńskich zastępów bagnety”, z drugiej — ułanów „tam święte wiodły cele, górne” (s. 278), tym bardziej zresztą że bagnetom przeciwstawiony jest miecz — broń rycerska, kojarzona w dodatku przez romantyków ze względu na swój kształt właśnie z krzyżem i dlatego symbolizująca obronę świętej sprawy. Również w wierszu *Do Adama Mickiewicza...* widzimy Polskę „z mieczem w dłoni” (s. 243), a biały obłok z *Sępa Sybiry* składa w ręce starca „miecz swojej obrony” (s. 268).

Z poczuciem świętej misji niesienia ludom wolności i sakralizacją walki w *Poezji ulana polskiego...* idzie w parze zrozumiała w tym kontekście tendencja do idealizacji i sakralizacji Polski, jej przeszłości i tkwiących w niej sił duchowych — tylko taka Polska bowiem może być wzorem dla świata, tylko taka przynieść może ludom zbawienie⁴⁴. Dlatego też *Mogily Pragi* przynoszą wezwanie:

Bądź ty słońcem — a łyskiem Twojego żelaza
Jasnym jak sprawiedliwość — bo nie ćmi go skaza,
Świeć na ludy i wieki!

(s. 241)

Wtedy dopiero świat będzie zdolny „uczuć wzniosłe natchnienia świętych mogił Pragi” (s. 241), nad którymi wznoszą się „święte cienie” (s. 238)

⁴³ Cytat według: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. Warszawa—Poznań 1971, s. 1216. Również następne cytaty z *Pisma Świętego* według tego wydania.

⁴⁴ O apoteozie przeszłości narodowej jako jednej z konsekwencji mesjanizmu pisze J. Znamirowska (*Liryka powstania listopadowego...*, s. 80).

poległych za sprawę wolności. Stąd już niewielki krok do poczucia wyższości nie tylko nad przeciwnikiem, służącym złej sprawie, ale i nad Europą, osłanianą przez Polskę od wieków, tak jak i podczas powstania, toczonego w imię wolności ludów — nad Europą nie tylko nie zdającą sobie sprawy ze swego zagrożenia, ale także obojętną czy wręcz nieprzychylną i niewdzięczną wobec tych, którzy jej bronią. Toteż każda łza, którą w *Mogilach Pragi* wylewa uciemiężony naród:

[...] niechaj hańby powyciska piętna
Na Europie, co naszą piersią zastoniona,
Co naszą krwią odkupiona,
Dzisiaj na losy nasze patrzy obojętna.

(s. 239)

I choć nie ma na świecie krainy, której nie zraszałyby polska łza i krew:

[...] ta łza nie żebracka — ona nas nie płami.
Ludy! świadkiem Bóg na niebie,
Laliśmy ją nie za siebie,
Krew za was, a łzy — nad wami —

(s. 240)

To oczywiście wyraźne nawiązanie do słów Chrystusa: „Córki Jerozolimskie, nie płaczcie nade mną, ale nad samymi sobą” (Łk 23,28), przytoczonych także przez Mickiewicza w przedmowie do *Dziadów* cz. III⁴⁵.

Poczucie wyższości nad Europą w inny sposób objawia się w wierszu *Do Adama Mickiewicza...*, wzywającym wieszcza do porzucenia ruin Rzymu, który jest niczym „mumia przeszłości, jak stary miecz rdzawy już zamierzchły”, niezdolny obudzić natchnienia poety:

Ta cała wielkość jego — ta śpiąca Europa,
Nie warte jednej ułańskiej śpiewki [...]

(s. 243)

Owo poczucie wyższości zachowuje i po klęsce wygnaniec, świadomy, że do końca wypełnił swą powinność, nie zdradził świętej sprawy wolności. Manifestem tego jest wiersz *Polski tułacz*, którego bohater — „tułacz — bez praw, bez imienia” — może bez wahania powiedzieć o sobie:

Moja dłoń, pierś, moja głowa,
To jest Arka narodowa,
Której ziemia winna cześć!

(s. 256)

⁴⁵ M. Janion: *Reduta...*, s. 545.

Świat, który nie szczędzi mu dziś wzgardy i upokorzeń, zdając jego los na litość i jałmużny — jest mu „wdzięczność dłużny”, toteż tułacz pomimo swej rozpaczliwej sytuacji, nędzy i poniżenia może czuć swoją wyższość nad światem:

Ja nie idę po jałmużny,
Ni po litość, gardzę nią,
A depcę cię, boś mi dłużny,
Boś kupiony moją krwią.

(s. 257)

Omówione rysy *Poezji ulana polskiego* ... — przekonanie o szczególnej misji Polski jako „narodu wybranego”, mającego przynieść wszystkim ludom wolność i zbawienie, sakralizacja walki o wolność toczonych przeciwko siłom despotyzmu, idealizacja i apoteoza przeszłości Polski, jej sił duchowych, poczucie wyższości nad obojętnymi wobec tej walki narodami, nie dostrzegającymi jej sensu ani zagrażającego im niebezpieczeństwa, przed którym broni ich Polska jako przedmurze europejskiej wolności — wszystko to świadczy o przyjęciu w tych utworach mesjanistycznej wizji świata i historii. Przekonanie o związkach wolności Polski z wolnością innych ludów, szczególnie nasilone w okresie powstania listopadowego, pojawiało się już wcześniej, podobnie jak i inne elementy idei mesjanistycznych. Pewna świadomość uniwersalizmu celów tej walki pojawiła się już w czasach konfederacji barskiej, łączącej sprawę wolności i niepodległości Polski z obroną wiary katolickiej, co z jednej strony ożywiało dawne pojęcie „przedmurza chrześcijaństwa”, broniącego całej Europy, z drugiej zaś wpisywało w jego treść właśnie sprawę wolności ludów, obrony przed uciskiem despotyzmu.

Mesjanistyczne idee najwyraźniej objawiły się już w *Hymnie do Boga* Jana Pawła Woronicza, przypominającym dawne łaski i dobrodziejstwa, jakimi naród polski został obdarzony przez Boga, oraz potęgę i siłę dawnej Rzeczypospolitej⁴⁶. Przymierze Boga z narodem polskim, przeznaczonym do wypełnienia wielkiej misji, przedstawia też *Piast* J. U. Niemcewicza, gdzie czytamy:

[...] dobry Bóg spojrział na Polaków,
Bo ich do wielkich przeznaczeń gotował;⁴⁷

Wybitnie mesjanistyczne cechy nosi też *Hymn na rocznicę ogłoszenia Królestwa Polskiego* Alojzego Felińskiego, znany dobrze jako pieśń *Boże, coś Polskę*. Polska jest w nim również przedstawiona jako naród wybrany, który

⁴⁶ O mesjanizmie Woronicza i mesjanizmie romantycznym zob. M. Janion, M. Żmigrodzka: *Romantyzm i historia...*, s. 66—69; zob. również Z. Libera: *Pierwiastki profetyczne w poezji polskiej doby Oświecenia*. W: Idem: *Wiek Oświecony*. Warszawa 1986, s. 193—202.

⁴⁷ J. U. Niemcewicz: *Śpiewy historyczne...*, s. 4—6.

Bóg „przez tak liczne wieki otaczał blaskiem potęgi i chwały”, „tarczą swojej zasłaniał opieki od nieszczęść”, a później, już po jej upadku, „wspierał walczącą za najświętszą sprawę” i „wśród samych nieszczęść pomnożył jej sławę”⁴⁸.

Poezja Gośławskiego jest głęboko zakorzeniona w nurcie mesjanizmu także przez obecną w niej symbolikę śmierci i zmartwychwstania Polski. Poeci epoki Oświecenia upadek Rzeczypospolitej widzieli zwykle w kategoriach „architektonicznych”, jako upadek pewnej konstrukcji, zwykle gmachu, jak np. w wierszu *Gmach podupadły* J. U. Niemcewicza czy w wierszu *Do narodu* Jakuba Jasińskiego⁴⁹. Dopiero później pojawiać się zaczęło określenie Polski jako matki leżącej w grobie. Tak jest już w *Hymnie do Boga* Woronicza, mówiącym o „zgonie wspólnej Matki” i wzbudzającym nadzieję, że Bóg wypowie kiedyś słowa wskrzeszenia:

Kości spróchniałe! powstańcie z mogiły,
Przywdziejcie ducha i ciała, i siły!⁵⁰

W *Wierszu do Legiów polskich* Cypriana Godebskiego czytamy: „Polak jestem! chcę płakać na mej matki grobie”, legioniści „nad grobem ojczyzny płacząc wszyscy razem”, każdy „gotowy własnym życiem zgon okupić matki”, „cień matki nas wodził po krainach różnych” — choć równocześnie w tym samym utworze upadek Polski porównywany jest jeszcze do zawalenia się gmachu, w który uderzył „grom potrójny”⁵¹. Również Kajetan Koźmian w pisanym w 1813 r. wierszu *Do tańczącego Krakowa* piętnuje tych, którzy bawią się, „kiedy matka kona”⁵². Określenia takie pojawiają się w utworach wielu innych poetów, zarówno klasyków, jak i romantyków, a w poezji powstania listopadowego stają się szczególnie częste. Użycie tej metafory, choć mogło pozostawać tylko retoryczną figurą, prowadzi jednak w stronę mesjanizmu — zgon matki i rozmyślanie nad jej grobem przywieść w końcu muszą do chrześcijańskiej nadziei zmartwychwstania, a to z kolei wiedzie do ostatecznego uformowania się mesjanistycznej wizji narodu polskiego. W *Poezji ulana polskiego...* wielokrotnie powraca motyw grobu i zmartwychwstania matki, wprowadzony już w *Przedmowie*:

Kiedy ciało matki rodziny odniosą już z katafalku do mogiły,
jaka w domu pustynia! Darmo oko i rozum umawiają, że już jej nie
masz. Serce sieroty nie wierzy w tę pewność wyroczną [...]. Miłe
sny o niej i marzenia rade serce przedłuża, a pieśń żalu brzmi
nieprzerwana w zboląlej piersi sierocej.

⁴⁸ Z. Libera: *Poezja polska 1800–1830...*, s. 104–106.

⁴⁹ Z. Libera: *Poezja polska XVIII wieku...*, s. 413 i 429.

⁵⁰ Z. Libera: *Poezja polska 1800–1830...*, s. 125–127.

⁵¹ Ibidem, s. 135, 138–139.

⁵² Ibidem, s. 184.

Takie to dumki, nucone przy grobowcu Ojczyzny, przynoszę ogółowi mego plemienia, osieroconej polskiej rodzinie, poruczając je opiece Polek, pod których bliższym wpływem mają wzrastać pokolenia przeznaczone wyręczyć nas w czuwaniu nad tą drogą mogiłą i dożyć kiedyś chwili zmartwychwstania.

(s. 227)

Użycie chrześcijańskiej symboliki śmierci i zmartwychwstania w odniesieniu do upadku i odzyskania niepodległości Polski prowadzi w konsekwencji do mesjanistycznego utożsamienia jej z Chrystusem. Pierwsze zwiastuny takiej koncepcji pojawiają się już w poezji okresu konfederacji barskiej, gdzie cierpienia Polski prowadzą do przypomnienia męki i śmierci Chrystusa⁵³. Romantyzm, wysoko ceniący konfederację barską i jej poezję, formułuje pełną wizję Polski — Chrystusa narodów, z akcentami męczeństwa, śmierci i zmartwychwstania, jak i zbawczej misji niesienia ludom wolności. W powstańczej poezji Gosławskiego wizja ta, którą uformuje w pełni dopiero literatura okresu polistopadowego, jest już wyraźna ze wszystkimi swoimi charakterystycznymi rysami. Oprócz wskazanej koncepcji śmierci i zmartwychwstania szczególne miejsce zajmie tu męczeństwo. Męczeńskie oblicze mają powstańcy i tułacze, a także cała uciemiężona Polska. Powtarza się to w każdym niemal utworze, poczynając od pisanego jeszcze w 1826 r. wiersza *Na śmierć Pestela...* poświęconego dekabrystom jako męczennikom sprawy wolności⁵⁴. Są oni przedstawieni jako „ofiary krwawe”, „własnej cnoty męczennicy”, a sama wolność to „nadnewska męczennica”, której „męczeńska pierś rozdarta”, a na jej skroni tkwi „wieniec z cierni” (s. 231). W następnych utworach pojawia się cały zestaw męczeńskiego sztafazu w odniesieniu do uczestników powstania listopadowego: „męczeńskie mogiły Pragi” (*Mogiły Pragi*, s. 238), Polska „z męczeńskim wieńcem na skroni” (*Do Adama Mickiewicza...*, s. 243), „gałązka męczeństwa na skroni” (*Zwątpienie*, s. 249), „podolscy męczennicy” (*W pamiętniku Z. D.*, s. 253), „piersią narodową krwawe znosić razy”, „męczeństwem czterech zgonów narodową pierś przeszyto” (*Polski tułacz*, s. 256—257), „laur męczeński” na skroni białego obłoku (*Sęp Sybiru*, s. 264), „Wieszcz Ukrainy” jest „Cierpień posłannikiem po męczeństwa krwawe wieńce” i „wieńców szczęścia mu nie wolno na męczeńską przywdziać skroń” (*Wieszcz Ukrainy*,

⁵³ Zob. *Pieśń trzecia* z cyklu *Nabożne pieśni w czasie rewolucji, upadku wiary świętej, wolności i ojczyzny*. W: *Literatura barska*. Oprac. J. Maciejewski. Wrocław 1976, s. 352—354.

⁵⁴ „Skazanie dekabrystów dało Gosławskiemu pierwszą sposobność do wypowiedzenia mesjanistycznych poglądów. We wszystkich bojownikach wolności widział jednostki opatrnościowe. [...] Podczas powstania listopadowego musiał poeta naturalnie przyjąć, że rola obrońców i męczenników wolności przypadła w udziale narodowi polskiemu. Żywił głębokie przeświadczenie, że Polacy walczą w interesie wszystkich ludów.” (M. Giergielewicz: *Depresja popowstaniowa w poezji Gosławskiego*. „Ruch Literacki” 1934, nr 6, s. 172).

s. 275—276), uwięzionych młodzieńców „męczennickie laury wieńczą”, staną oni „w koronie męczeństwa” (*Podolanki*, s. 280—281), piersi „hartowali w łzach, męczeństwie i krwi” (*W pamiętniku Adolfa R.*, s. 295).

Istotne jest tu dodatnie wartościowanie męczeństwa, pojmowanego już nie jako udręka bez sensu i celu, lecz widzianego w kontekście misji wolnościowej jako jeden z elementów koniecznych na drodze do powszechnego szczęścia ludów. Cierpienie i męczeństwo stają się powodem do chwały — są widomym znakiem wypełniania tej misji i przynależności do „narodu wybranego”, dlatego też w cytowanych przykładach mowa o męczeńskich „wieńcach”, „laurach”, „koronie”. W ten sposób uzyskuje to wartość pozytywną, twórczą, posiadając głęboki sens w historii ludzkości. Tak samo wartościowane jest poniżenie, znoszone przez przeżywających klęskę uczestników powstania, przez błakających się po świecie wygnańców, przez cały naród. Ich poniżenie staje się wywyższeniem, zgodnie z zapowiedzią Chrystusa: „każdy bowiem, kto się wywyższa, będzie ponizony, a kto się poniża, będzie wywyższony” (Łk 14, 11).

W taki sposób widziane jest już męczeństwo dekabrystów w wierszu *Na śmierć Pestela...* — śmierć „na zelżywej szubiennicy” staje się pomnikiem chwały tych, którzy „legli za świętą ludzkości sprawę”⁵⁵. Tak samo przedstawieni są tułacze-emigranci, zmuszeni opuścić rodzinne strony i udać się po upadku powstania do obcych krajów. W *Polskim tułaczu* widzimy, jak „bez praw, bez imienia, upadły wierzyciel cnót” zmuszony jest:

[...] z lichwą poniżenia
Żebrać wsparcia, żebrać tchnienia
U niewdzięcznych wrót...

(s. 256)

Choć musi „żebrać litości nad tą nędzną głową”, znosić:

Upokorzenie dumy, wzgardę i obrazy,
I litośne uśmiechy, i niskie jałmużny

(s. 256)

— to czuje on swoją wyższość nad otoczeniem, gdyż wie, że to nie on, lecz świat jemu jest „wdzięczność dłużny”.

Również uwięzieni uczestnicy powstania w wierszu *Podolanki*, choć skrepowani więzami — to przecież „w szlachetnych więzach, jak w wieńcach nagrody”. Każdy z nich, choć w poniżeniu, to nawet „w łańcuchach jest swobodny” i „w gruzach upadku wielki” (s. 281), że nawet pilnujący ich „tyranów sługa dziki”:

Na te wolne niewolniki
Oczu wznieść się nie odważy.

(s. 280)

⁵⁵ O symbolu szubienicy-krzyża pisze M. Janion: *Reduta...*, s. 439—440.

Męczeństwo i poniżenie jako droga do chwały, śmierć jako zwycięstwo — to mesjanistyczna symbolika nawiązująca bezpośrednio do ofiary Chrystusa. Właśnie ofiary, gdyż w tych kategoriach widziana jest w *Poezji ulana polskiego* ... sprawa powstania i jego znaczenia w walce o wolność ludów. Sakralizacja śmierci jako ofiary występuje już w *Mogilach Pragi* — mogiły te są „męczeńskie” i „święte”, nad nimi pojawiają się „cienie święte poległych” (s. 238). Ukazany jest tu także cel tej ofiary — Europa została nie tylko „naszą pierśią zasłonią”, ale i „naszą krwią odkupioną” (s. 239). A *Polski tułacz* formułuje to wprost:

Polsko! Polsko! tej ofiary
Wielkość nie zna żadnej miary!
(s. 256)

Ofiara Polski przewyższa nawet ofiarę Chrystusa:

Nas szesnaście milionów
Na trzy wielkie krzyże wbito,
I męczeństwem czterech zgonów
Narodową pierś przeszyci,
A on skonał — sam!
(s. 237)

Ofiara nie może pozostać bezużyteczna, pójść na zatrąkę. Przynosi owoc, jak ziarno z przypowieści ewangelicznej, które wrzucone w ziemię musi obumrzeć, aby wydać plon. Tak też śmierć walczących o wolność zaowocować musi w przyszłości szczęściem ludów. Przekonanie to wyraża już pisane w obliczu nieuchronnej klęski powstania *Zwątpienie*, wzywające walczących do tej ofiary:

Giń! a krew i łzy twoje nie popłyną marnie.
(s. 249)

Sęp Sybiru przynosi szerszą wykładnię historiozoficzną takiego właśnie procesu w odniesieniu do dziejów Polski, w której mieści się także koncepcja ofiary przynoszącej plon dopiero po latach lub wiekach całych⁵⁶:

[...] w naturze jest tajemna władza
Niedocieczona, niewidna,
Co w duszę świętą ziarna uczucia
Zasiewa — nie strzeżone strzeże od zepsucia,
I w bujne plony rozradza.
Te ziarna ręka niewidnej opieki
Rzuca w ludy, rzuca w wieki;

(s. 262)

⁵⁶ O zasadzie „opóźnionego działania” w historii w odniesieniu do romantycznych wierszy-legend o bohaterach pisze I. Opacki: *Rapsod ostatni...*, s. 157.

Tych ziaren „żadne burze nie zagłuszą”, przyjdzie czas, gdy „zieloną Ludzkości uśmiechną się wiosną” (s. 262). Zostaje to więc uznane za prawo natury, przeciw któremu wszelkie zabiegi skazane są na niepowodzenie, tak jak bezskuteczne okazały się wskazane w tym poemacie próby wynarodowienia młodego pokolenia. Można czerpać stąd niezachwiane przekonanie, że nieuchronne jest nadejście dnia, w którym walka o wolność zakończy się ostatecznym zwycięstwem. Wolność bowiem zapisana została w sercach ludów jako ich przeznaczenie i nie da się z nich wykorzenić. Tak też ma się rzecz i z Polską, pomimo jej upadku. Zsyłając na Polaków klęski oraz nieszczęścia Niebo jednocześnie:

Rzuciło w polskie serca niezgasłe zarzewie,
 Uczucie narodowej cześci i swobody.
 I niech wietrzyk przypadkowy
 W jednej piersi iskrę wzruszy,
 A wnet pożar narodowy
 Z narodowej buchnie duszy.

(s. 262—263)

Powstanie, rozpalone iskrą Nocy Listopadowej, staje się w tym kontekście czymś oczywistym i nieuniknionym. Innego sensu nabiera więc także alternatywa „tryumf albo zgon” — jeśli nastąpi zwycięstwo, to owo „ziarno uczucia” przyniesie „bujny plon”, a jeśli klęska, to „pożar narodowy” pozostawi po sobie nie martwe zgłiszczka, lecz popioły ofiarnego stosu, kryjące „niezgasłe zarzewie” wolności.

Wskazywaliśmy już na ścisły związek tej koncepcji ofiary z ofiarą Chrystusa, ujawniający się w akcentowaniu męczeństwa, śmierci i zmartwychwstania, zbawczej misji Polski niosącej wolność innym ludom. W wielu utworach cyklu *Poezja ulana polskiego...* spotykamy jednoznaczne odniesienia tych elementów do Chrystusa. Męczennicy sprawy wolności z wiersza *Na śmierć Pestela...* są:

[...] wielcy w każdym zgonie
 Jak ten, co świat odkupił i skonał na krzyżu!

(s. 231)

Polski tułacz już w pierwszej zwrotce przedstawia szczególny obraz emigranta — wygnańca, pozostającego niejako pomiędzy niebem a ziemią i będącego swoistym centrum świata, którego cztery strony roztaczają się dookoła:

Tutaj zachód, a tam wschód,
 Tak południe, północ tak!
 Przez pustynie ziem i wód
 Cztery wichry wieją wspan —
 Ponad głową niebios sklep,
 A pod nogą dziki step.

(s. 255)

To wyraźne odwołanie się do obrazu Chrystusa na krzyżu, spoglądającego na świat z wysokości, w zawieszeniu między niebem a ziemią — na krzyżu, który poprzez dokonującą się na nim ofiarę staje się centrum wszechświata, uświęcając go jednocześnie. Z krzyżem kojarzy się tu zresztą nie tylko ów stan zawieszenia, nadający przestrzeni sens w płaszczyźnie wertykalnej, łączącej niebo i ziemię, ale także i cztery strony świata, będące jakby ramionami krzyża organizującego przestrzeń w płaszczyźnie czysto ziemskiej, horyzontalnej. Dochodzi do tego boski atrybut wszechobecności w świecie:

A ja na nim drugi Bóg,
Wzdłuż i poprzek, wszecz i wspan,
Jestem wszędzie tak i tak.

(s. 255)

Więźniowie w wierszu *Podolanki*, choć pozostający w poniżeniu, mają w sobie tyle godności, że strzegący ich „tyranów sługa dziki”, który „na te wolne niewolniki oczu wznieść się nie odważy” (s. 280), wprawdzie nie jest w stanie zrozumieć sensu ich walki i ofiary składanej w imię wolności, lecz zachowuje się bezwiednie jak w obliczu świętości tajemnicy zbawienia, przeczuwanej nawet przez świat natury:

Tak gdy Zbawca szedł na świat, świętością przejęta
Przeczuła go natura i czołem schylonem
Uczciła jego przyjście — i nieme bydlęta
Powitały go pokłonem.

(s. 281)

„Łzy dziewicze” Podolanek „lane nad ich głową” są jak łzy Matki Boskiej wylane w chwili męki Chrystusa. One to:

Będą przed Niebios Królową
Przypomnieniem tej godziny,
Gdy płakała pod Syjonem,
Gdy Zbawca, jej Syn jedyny
Męczeńskim ją żegnał zgonem.

(s. 281—282)

Interesującą sprawą w kontekście mesjanistycznego pojmowania sensu dziejów i przeznaczeń narodu jest ukazany w *Poezji ulana polskiego...* stosunek Boga wobec Polski oraz stosunek podmiotu tych utworów — wobec Boga. Bohaterowie romantycznych utworów często kłócili się, jeśli już nie z samym Bogiem, to przynajmniej ze sługami Kościoła, jak Gustaw z *Dziadów* cz. IV, Wacław z poematu Garczyńskiego czy Bożydar z *Tęsknoty* Gosławskiego. Rozwijająca się w okresie powstania listopadowego i po jego klęsce filozofia ofiary zakładać musiała zgodę na przyjęcie ciężkich doświadczeń

męczeństwa i śmierci w imię zbawczej misji, nadającej tym doświadczeniom w Bożych planach głęboki sens. Oznaczało to również ufność wobec Bożych zamierzeń, których człowiek nie jest w stanie ogarnąć ani zrozumieć, lecz powinien się im poddać. W utworach Gosławskiego widzimy postawę wahania się pomiędzy zgodą jednostki na przeznaczony jej los, przynoszący cierpienia i klęski nie tylko przeciw jej, ale całemu narodowi, a postawą buntu wobec niezawinionych cierpień, których sensu nie sposób dostrzec. Jest to wahanie pomiędzy koncepcją wysuniętą przez Woronicza i obecną również w utworach Brodzińskiego, akcentującą następstwo kary i winy, a więc sprowadzającą Bożą sprawiedliwość do racjonalnych przesłanek, a koncepcją późnego mesjanizmu, dostrzegającą sens cierpienia nie w konieczności odkupienia popełnionych win, lecz jako ofiary mającej przynieść ludom zbawienie.

Pomiędzy tą sprawiedliwością dającą się racjonalnie, „po ludzku” zrozumieć i wytłumaczyć a tajemnicą niedostępną ludzkiemu umysłowi Bożych zamiarów, mieszczących w sobie także doświadczenia rozumiane w planie czysto ludzkim jako cierpienie, toczy się w *Poezji ulana polskiego...* dialog rozpacz, którego tłem są dramatyczne dzieje polskiego powstania, jego upadek i losy byłych żołnierzy — wygnańców i tułaczy na obcej ziemi. Niestety narodu skłania do czynienia Bogu gorzkich wyrzutów, wręcz bluźnierczych, cierpienia Polski trudne są do przyjęcia, niełatwo jest zrozumieć i zgodzić się z tym, że toczona w imię wolności walka kończy się klęską, że nad świętą sprawą wolności ludów triumfują moce despotyzmu, że Bóg pozwala na klęskę i cierpienia narodu występującego w bezspornie słusznej sprawie i wznoszącego do Niego pokornie swe modły i błagania o wsparcie. Trudno dostrzec sens tych bolesnych doświadczeń, toteż płyną do Boga oskarżenia o obojętność czy wręcz okrucieństwo — ale z drugiej strony pojawiają się także próby zrozumienia sensu tych wydarzeń, wpisania ich w mesjanistyczną wizję dziejów, przyjęcia jako historiozoficznie uzasadnionych. Widać tu zresztą wyraźnie ewolucję tej postawy.

Wybuch powstania łączy się z przekonaniem wyrażanym powszechnie w poezji listopadowej, że Bóg poprzeć musi słuszną sprawę⁵⁷. „Toż i Bóg za nami stanie” (s. 234) — tak uzasadnia wezwanie do walki *Mazur podolski*. Ułan z *Chorągiewki* wyruszając w bój każe dziewczynie ufać Bogu i przyjąć Jego wyroki: „Co Bóg sądzi — bądź gotowa [...]” (s. 287), a starca z *Sępa Sybiru* w drodze na rozmowy z nieprzyjaciółmi wiodła „mgła wiary, dziek-

⁵⁷ „[...] w liryce powstania 30-go roku stosunek do Boga stanowi jeden z najbardziej ważkich składników zasadniczych [...]. Bóg [...] jest przede wszystkim instancją najwyższą, do której wznosi się modlitwa w szeregu pieśni i hymnów. [...] Liryka powstaniowa nie poprzestaje jednak na modlitwie, lecz często daje wyraz swemu przeświadczeniu, że Bóg jest to »nasz jedyny sprzymierzeniec«. [...] Za dowód, jak dalece sprawa Polski była ówczesnie spojona z ideą Boga-sprzymierzeńca, może posłużyć fakt, iż prócz licznych wierszy o wybitnie religijnym charakterze, większość liryk zawiera po parę co najmniej wierszy pod adresem Boga.” (J. Znamirska: *Liryka powstania listopadowego...*, s. 71—72).

czynienia — posłana niebu na ofiary z narodowego tchnienia” (s. 268). To jakby echo przekonania o przymierzu Boga z „narodem wybranym”, przeznaczonym do spełnienia szczególnej misji. Niepowodzenia i klęski powstania budzą jednak wyrażone już w *Mogilach Pragi* przekonanie, że to „Od Nieb zapomniany wolny lud łamie kajdany!”, gdyż „Niebo wsparcia odmówiło” (s. 238) i powtórzone w *Podolankach*: „Niebo nie nam dziś przychylnie” (s. 280).

Bóg przedstawiony zostaje jako przyglądający się obojętnie nieszczęściom narodu, jak w *Sępie Sybiru*, gdy podczas walki pozostaje niewzruszony, choć powtarzające się w modlitwie białego obłoku słowo „Ojczyzna”, które „ciągle, ciągle brzmiało”, że nawet „Niebo wciąż je powtarzało”, sprawiło, że to Niebo nad nim „całe płakało łzą jakąś gorzką i rzewną” (s. 26). Toteż w chwili klęski:

[...] ku niebu
Stali przekleństwa tułacze,
I w strop jego bił płacz krwawy [...]

(s. 269)

Najbardziej chyba dramatycznym oskarżeniem kierowanym ku Bogu w imieniu doświadczonego klęską narodu jest *Zwątpienie*:

Bez początku i bez końca,
Ty! co gdzieś tam władniesz w górze!
[...]
Znam cię tylko z łez mych braci,
Znam cię ziemi mojej wrogiem,
I ty, i ty! Bądź przeklęty!

(s. 247)

Bóg zostaje tu obarczony odpowiedzialnością za nieszczęścia i niewolę narodu:

Niesiem modły do twej stopy,
A ty — ty miasto otuchy,
Ślesz łzy, klęski i łańcuchy! —

(s. 248)

To jakby jeszcze echo wyrażonej przez Woronicza koncepcji przymierza Boga z narodem polskim — ale przymierza z niewiadomych przyczyn zerwanego, choć przecież wciąż „niesiem modły”. Woronicz szukał wyjaśnienia w konieczności odcierpienia kary za popełnione winy. Dla romantyka, wierzącego w misję Polski walczącej o świętą sprawę wolności w zgodzie z Bożymi zamiarami, klęska tej walki, triumf siły zła uosabianego przez wrogi ludom despotyzm stanowić musiały zagadkę, której rozwiązanie nie jest oczywiście możliwe w ramach racjonalnego, jak u Woronicza, pojmowania Bożej spra-

wiedliwości, uznającego nieszczęścia za prostą konsekwencję popełnionych win. Odpowiedź na to pytanie przyniesie dopiero koncepcja ofiary, którą godny jest złożyć tylko niewinny. Tylko w ten sposób uzasadnić można będzie potrzebę niezawinionego cierpienia — inaczej bowiem tak jak w *Zwątpieniu* pozostaje oskarżanie Boga o obojętność czy okrucieństwo, nie mające właściwie żadnego sensu ani uzasadnienia. Najmocniejszym akordem jest w tym utworze zrównanie Boga z carem jako współników dzielących chwałę i zdobycze zwycięstwa:

[...] jest na ziemi zgraja,
Co rozdzieli część łupów z naszego rozbicia
Na dwa trony zwycięskie — twój i Mikołaja.

(s. 248)

W „Wielkiej improwizacji” Konrad zmierzał do tego samego — lecz nie wypowiedział do końca tej myśli, podsunętej mu zresztą przez diabła. W *Zwątpieniu* — o rok wcześniejszym od *Dziadów* cz. III — porównanie to zostaje dopowiedziane do końca⁵⁸. Cały ten utwór, zresztą pod wieloma względami bliski „Wielkiej improwizacji”, jest kierowanym do Boga dramatycznym monologiem wypowiedzanym w imieniu zniewolonego narodu, w obliczu jego klęski grzebiącej na powrót wszelkie nadzieje na wskrzeszenie narodowego bytu. Paradoksalnie staje się on żarliwą, choć bluźnierczą modlitwą, której najwyższą racją jest wolność narodu, modlitwą skierowaną przeciw każdemu, kto staje na drodze do tej wolności — nawet jeśli jest to sam Bóg.

Obok tego tonu protestu człowieka przeciw przerastającemu jego pojęcia nieszczęściu narodu, nie mieszczącemu się w jego dotychczasowej wizji świata, zakładającej zwycięstwo dobra nad złem, sprawiedliwości nad niesprawiedliwością — w *Poezji ulana polskiego* ... pojawia się także inna postawa wobec Boga, mieszcząca się już w mesjanistycznych pojęciach roli jednostki i narodu w misji zbawienia ludów. Wiersz *Wieszcz Ukrainy* kończy się wezwaniem skierowanym do gwiazdki świecącej nad ojczystą ziemią tułacza, aby ona, będąca na niebie, a więc bliżej Boga, wstawiła się za synem Ukrainy:

Tam wróc i dziecinnym płaczem
Rozbrój Ojca ciężki gniew
Zawieszony nad tułaczem.

(s. 277)

⁵⁸ Jak pisze B. Zakrzewski („Boże coś Polskę” Alojzego Felińskiego. W: *Prace ofiarowane Henrykowi Markiewiczowi*..., s. 81), sojusz Boga z carem pojawia się już w hymnie *Boże, coś Polskę*... Felińskiego, gdzie nie ma to jednak bynajmniej charakteru bluźnierczego — car Aleksander jest tam „Aniołem pokoju”, wypełniającym Boże posłannictwo. Charakteru bluźnierczego porównanie nabierze dopiero u Mickiewicza. Dodajmy, że wcześniej staje się tak już w cytowanym wierszu Gośławskiego.

Bóg jest tu zagniewanym Ojcem — jak u Woronicza — który da się przebłagać i odwróci swój gniew, choć nie wynika stąd bynajmniej, że ów gniew spowodowany jest jakąś konkretną winą narodu. W *Podolankach* czytamy, że męczennicy powstania:

Równy w koronie męczeństwa,
Na skrzydle błogosławieństwa
Przed obliczem Twórcy wleczę

(s. 281)

Z jednej strony więc nieszczęście widziane jest jako efekt gniewu Bożego, choć nieznane są jego przyczyny, ale pojawia się też próba zrozumienia sensu tych cierpień nie jako kary czy choćby odwrócenia się Boga od „narodu wybranego” i zerwania z nim przymierza — lecz wprost przeciwnie, jako koniecznej ofiary, wynikającej właśnie z powierzonej narodowi polskiemu misji dziejowej, mimo że ofiara ta, niosąca męczeństwo, nie jest łatwa do zrozumienia i przyjęcia. W zakończeniu *Chorągiewki* poeta mówi z pewną dozą gorzkiej ironii, nawiązując do losu emigrantów rozrzuconych „po czterech świata końcach”:

Bo Bóg dobry — i w nagrodę
Za tyle łez, krwi i strat,
Za Ojczyznę, za swobodę,
Dał tułaczom w zamian świat.

(s. 287—288)

Niewątpliwie czytelny jest właśnie ironiczny sens tej wypowiedzi, jeśli weźmiemy pod uwagę, że „w nagrodę” za te łzy i krew, za utraconą ojczyznę wygnańcy otrzymali „cały świat”, w którym są obcymi, gdzie — jak opisuje *Polski tułacz* — „piędzi ziemi na grób nima”, gdzie „wszystko cudze”, „wszystko z łaski i jałmużny”, gdzie trzeba „żebrac wsparcia, żebrac tchnienia”, znosić „upokorzenia dumy, wzgardę i obrazy” (s. 256). Nie o taką nagrodę walczyli ci, którzy wystąpili do boju o wolność nie tylko swojej ojczyzny, ale o szczęście i braterstwo wszystkich ludów. Jednak pod tą ironią można odczytać coś więcej. W kontekście mesjanistycznych idei, głoszących zbawczą misję Polski i wartość ofiary, owa utrata ojczyzny, cierpienia i poniżenia nabierają innego sensu — Bóg „dał tułaczom w zamian świat”, w który idą jako apostołowie wolności budzić sumienia i umysły narodów. Dał im świat, w którym mają do spełnienia wielką misję — jej wypełnienie oznaczać będzie wolność i szczęście wszystkich ludów, wśród których Polska będzie na czele. I taki jest też sens znaczeń ukrytych tu pod maską ironii.

Widać więc, jak w *Poezji ulana polskiego*... obecne jest pewne rozdarcie pomiędzy ideami mesjanizmu — a więc akceptacją szczególnej misji Polski, konieczności poniesienia ofiary w zbawczym dziele niesienia wolności i szczęś-

cia wszystkim ludom, uznaniem wartości cierpienia — a postawą jednostki czującej wewnętrzny opór i bunt przeciwko tym narzuconym z góry wyrokom przeznaczenia, jednostki nie rozumiejącej, nie akceptującej ich w pełni, pomawiającej Boga o obojętność wobec cierpień całego narodu i sojusz z siłami despotyzmu, a jednocześnie próbującej jednak zgłębić sens dziejowych wydarzeń, w których uczestniczy i wytłumaczyć sobie ich znaczenie w Boskim planie historii.

Struktura liryczna *Poezji ulana polskiego...*

Mówiąc na wstępie o obrazie świata przedstawionego w *Poezji ulana polskiego...* wskazywaliśmy na obecność w tym cyklu utworów dwóch przeciwnych tendencji. Z jednej strony mamy do czynienia z dążeniem do pewnej obiektywizacji świata przedstawionego (tendencje epickie, epopeiczne), z drugiej zaś — z dążeniem do subiektywizacji i podmiotowości (skupienie uwagi na podmiocie tych utworów — wprowadzenie wątku jego losów, narzucenie czytelnikowi jego subiektywnego widzenia świata przedstawionego, jego ocen, sądów, apeli).

Wyrazem pierwszej z tych tendencji jest występujące wyraźnie w niektórych utworach dążenie do kształtowania ich jako w pewnym sensie anonimowych czy raczej będących własnością ogółu i zacieranie cech indywidualnych wskazujących na ich autorstwo — mają one taki kształt, aby w świadomości ogółu mogły być odbierane jako anonimowe, powszechnie znane, żołnierskie lub ludowe, jak np. stylizowany gwarowo *Mazur na cześć dyktatora...* czy typowa pieśń biesiadna *Podolanka (śpiewka godowa ulanów podolskich w Zamościu)*. Wyróżnia je przede wszystkim pieśniowy tok, z regularnym, powtarzającym się schematem zwrotek, jak w otwierającym zbiór wierszu *Do Polek*⁵⁹. Ta pieśniowość podkreślana jest już często w tytule, np. *Śpiewka w dzień imienin dowódcy...*, czy też w podtytule, np. w określeniu „podolanka”, jak poeta nazywał swe pieśni związane z rodzinnym Podolem, m.in. *Ogniwo, Rozstanie*. Jeszcze mocniej podkreśla to tytuł „mazura” — z jednej strony

⁵⁹ „Głównym celem, który przyświecał w tym zakresie polskiemu romantyzmowi, było oczywiście dążenie do jak najskuteczniejszego oddziaływania na odbiorców. [...] Podjąwszy się misji budzicieli narodu, romantycy musieli znaleźć właściwe środki dla jej spełnienia. Łączyło się to z ogólnym procesem »upieśniowienia« liryki przez romantyzm. Liryka polityczna również mu uległa.” (M. Janion: *Reduta...*, s. 18). I dalej: „W kanonie tyrtejskim czy »poetyce listopadowej« doniosłą rolę odgrywało zarówno żądanie »piosnki« i »piosenkowości«, jak »tematu narodowego«, zarówno wymaganie »stylu obozowego«, jak ciążenie autorytetu moralnego poetów-żołnierzy, co określało i charakter tej poezji, i typ jej odbioru.” (ibidem, s. 23).

sugerujący pieśniowość i taneczny rytm, z drugiej zaś ludowość, podkreśloną często także w inny jeszcze sposób, np. gwarą, jak w cytowanym już *Mazurze na cześć dyktatora*... W tym pisaniu „mazurów” można się dopatrzeć jednego jeszcze ważnego odniesienia — do *Mazurka Dąbrowskiego*, który w okresie powstania listopadowego cieszył się wielką popularnością, czego dowodem były też liczne pisane wówczas utwory na jego melodię⁶⁰.

W przedmowie do zbioru Gosławski podkreśla fakt zbiorowej własności swych utworów, pisząc:

Wydaję te śpiewki w stanie pierwotnej ich niedoskonałości, jak były powtarzane w obozie, nie gładkie i chropawe — z serca, więc nie sztuczne.

(s. 227)

Ten nurt utworów, noszących ślady tendencji do zacierania indywidualności ich podmiotu, a także autorstwa, dążących do uzyskania statusu własności ogółu, to liryki i pieśni pisane przede wszystkim jeszcze w okresie powstania. Po klęsce, w okresie emigracji zmienia się oczywiście ich tematyka i tendencje te również prawie zanikają. Zrozumiałe, że niepotrzebne były już pieśni obozowe, ton tej poezji zmienia się więc odpowiednio do sytuacji. Pojawia się przede wszystkim miejsce dla liryki osobistej, dla wyrażanych przez nią doznań, uczuć i refleksji podmiotu. Ale to wymaga właśnie akcentowania indywidualności, podkreślania osobistego charakteru tej poezji. I tutaj dochodzi do głosu druga przeciwstawna tendencja — do indywidualizacji wypowiedzi poetyckiej i subiektywizacji świata przedstawionego.

Tendencja ta przejawia się głównie w utworach, które zaliczyć można do tzw. liryki osobistej, oraz w dość licznych wierszach sztambuchowych, które — jako dedykowane określonym osobom — są zwykle wyraźną manifestacją obecności podmiotu. Ich włączenie do zbioru powstańczych wierszy może nieco dziwić. Pozornie nie pasujące do całości tego zbioru, wyraźnie wyodrębniają się z niej tematyką i formą. A jednak nieprzypadkowo się tu znalazły — powodem ich wprowadzenia był chyba nie tylko kaprys poety, pragnącego wydrukować wszystko to, co napisał. Ich obecność jest tu mimo wszystko dobrze uzasadniona. Wiersze sztambuchowe zamieszczone w *Poezji ulana polskiego*... nie są bowiem konwencjonalnymi wpisami, powielającymi powszechnie znane stereotypy. Swą tematyką, podejmowaniem motywów patriotycznych, sprawy powstania i losów emigrantów wpisują się w całość tego zbioru. Te wielkie, wspólne sprawy zostają w nich wpisane w relacje osobowe pomiędzy podmiotem — autorem wpisu a adresatem, poszerzone

⁶⁰ „Świadectwem niezwykłej popularności *Mazurka Dąbrowskiego* jest kilkanaście pieśni parafrazujących słowa lub jedynie napisanych na jego nutę.” (A. Zieliński: *Wstęp*..., s. XLV).

o wymiar zbiorowych, narodowych doświadczeń, a równocześnie sytuowane w taki właśnie sposób w szerszym planie lirycznym. Konwencjonalny wpis do pamiętnika przekształcony zostaje tu w świadectwo wydarzeń i przeżyć, w których wielkie sprawy dotyczące całej narodowej wspólnoty sprowadzane są do tych osobowych, konkretnych relacji.

Ale przecież cały zbiór *Poezja ulana polskiego...* — jako dedykowany Polkom — jest też swego rodzaju „wpisem”, już nie na kartach pamiętnika, lecz w sercach i w pamięci tych, którym poeta-ulan ofiarowuje swe wiersze jako „kwiaty na mogile” w otwierającym całość cyklu wierszu dedykacyjnym *Do Polek. Ofiarowanie*. Przez tę dedykację *Poezja ulana polskiego...* nabiera również znaczenia wpisu do „księgi pamiętek” z myślą o przyszłych pokoleniach.

Obecna w tym zbiorze poezja apelu, przynosząca wezwanie do walki, przejawia się zarówno w postaci utworów o pieśniowym charakterze, adresowanych do szerokiego kręgu odbiorców, do których przemawiały prosto i dobitnie sformułowanymi hasłami, jak i w utworach o bardziej skomplikowanej strukturze, zwłaszcza pod względem wersyfikacyjnym. W *Poezji ulana polskiego...* jest kilka takich właśnie utworów, mających np. tok ody i z reguły wyróżniających się większymi rozmiarami. Obok wiersza *Na śmierć Pestela...* są to *Mogily Pragi, Do Adama Mickiewicza..., Zwątpienie, Do Karola Lipińskiego..., Do majora Wereszczyńskiego..., Podolanki*. Utwory te nie są zjawiskiem wyjątkowym w poezji tego okresu, nastąpiło bowiem wówczas wyraźne „uklasycznienie” poezji, przynajmniej pewnego jej nurtu. Wystarczy przywołać przykłady pochodzących z tego czasu wierszy Słowackiego czy Garczyńskiego. Takie ukształtowanie wiersza wypływało niewątpliwie z jednej strony z samego tematu heroicznego, dla którego tradycja nakazywała sięgnąć po „wysoki” ton, pełen retorycznych uniesień, z drugiej zaś służyło jednocześnie pewnemu uwydatnieniu i indywidualizacji podmiotu wskutek skupienia większej uwagi odbiorcy na samym toku wypowiedzi poetyckiej. Świadczy o tym tendencja do silnej liryzacji, przejawiająca się w tych klasycyzujących utworach pisanych przez romantyków. Nie można również pominąć znaczenia *Ody do młodości* jako wzorca romantycznej poezji apelu⁶¹.

⁶¹ „Zjawiskiem zmiennym dla tej sytuacji było też pewne zachwianie się i wymieszanie konwencji poetyckich. Romantyzm przedlistopadowy nie ukształtował w pełni własnego wzorca politycznej retoryki w »poezji wysokiej«. Ogromna popularność Mickiewiczowskiej *Ody do młodości* płynęła w dużej mierze i stąd, że rewolucyjny ładunek nowych w polskiej sytuacji literackiej idei przekazywała w tradycyjnej konwencji gatunkowej. [...] kształtów dla patetycznej pochwały powstańczego wystąpienia, dla uroczystych odwołań do tradycji narodowych, a nawet formuł historiozoficznych, wprowadzających wydarzenia polityczne powstania w ciąg wiekowej walki wolności przeciwko tyranii, szukano często w poezji rewolucyjnego klasycyzmu.

Stąd popularność ody jako gatunku umożliwiającego podniosłą ekspresję nastrojów patriotycznych i wolnościowych [...]. Obok ody dosyć licznie reprezentowany jest hymn, pozwalający na powiązanie patriotycznej »górności« z poszukiwaniem religijnej sankcji historiozoficznej i moralnej dla idei powstańczej.” M. Janion, M. Żmigrodzka: *Romantyzm i historia...*, s. 453—454.

O tych aspektach liryki powstania listopadowego pisze także A. Witkowska: *Literatura romantyczna*. Warszawa 1986, s. 74—77.

Prócz wierszy sztambuchowych indywidualność podmiotu *Poezji ulana polskiego...* podkreśla także nurt liryki osobistej, nie tak bardzo tu obszerny, ale przecież obecny. Wierszem, w którym widoczne jest przechodzenie od postawy sentymentalnej ku wczesnoromantycznemu indywidualizmowi, jest napisane jeszcze przed powstaniem listopadowym *Pożegnanie Samhorodka*, gdzie dostrzec można też wyraźne podobieństwo do *Żeglarza* Mickiewicza nie tylko w postawie podmiotu lirycznego manifestującego na wczesnoromantyczną modłę odrębność własnego świata przeżyć, ale i w samym motywie żeglarza oraz sposobie obrazowania. Późniejszy utwór *Wędrowka*, wyrażający tęsknotę za latami młodości widzianymi z perspektywy wygnańca, błędzącego po świecie, jest przypomnieniem beztroskiej radości, uczuciowości i nadziei młodości, wszystkiego tego, co utracone zostało w doświadczeniach dojrzałości i pozostawiło miejsce, wypełnione bólem, cierpieniem, poczuciem bezcelowości życiowej wędrowki. Ratunkiem może być zapomnienie dawnych ideałów, pozwalające na przystosowanie się do wymogów dzisiejszej rzeczywistości, lub powrót dawnej, utraconej już młodzieńczej zdolności przeżywania uczuć. Inaczej mówiąc, to tęsknota za światem młodości, niezależnie od tego, co się w nim mieściło. Cały ten wiersz jest jakby esencjonalnym powrotem do tematyki poematu *Tęsknota*.

Do tego poematu nawiązuje też w pewien sposób inny wiersz, będący dialogiem przeciwstawnych racji, toczącym się w kontekście aluzyjnie tylko wskazanej historii miłosnej dwojga bohaterów, których „bezdenne przepaść dzieli” (s. 288). Zderzenie owych dwóch racji ujmuje już skrótowo tytuł utworu — *On i ja*. „On” wyklada swoje credo — nie należy dążyć do osiągnięcia rzeczy niemożliwych, pragnąć urzeczywistnienia niedostępnych ideałów. Należy podporządkować się konieczności — w ten sposób unika się zbędnych cierpień i rozterek. Lepiej wcale nie mieć tego, co trzeba potem utracić, lepiej unikać głębokich uczuć i emocji, pozbyć się pragnień, by nie narażać się na rozczarowania. Kierować trzeba się nie uczuciem, lecz rozumem — „On” zakłada więc priorytet rozumu i zgodę na niemożność osiągnięcia ideału.

„Ja” przeciwstawia mu się w toczonym dialogu twierdząc, że uczucie stanowi sens życia człowieka i nie można go zniszczyć. Chwila szczęścia warta jest późniejszych cierpień, które mogą być jej następstwem — daje ona zresztą siłę, aby cierpienia te przetrwać. Stanowisko to zostaje doprowadzone do skrajności — lepsze bowiem jest nawet samobójstwo, by ukrócić cierpienia po minionym szczęściu, niż brak przeżyć i uczuć, gdyż taki stan nie różni się od śmierci. Dla „Ja” cały rozum nie jest wart jednej łzy, którą wywołać może uczucie.

„On” zakłada jako konieczne istnienie rozdzwisku pomiędzy głoszonymi przez ludzi ideałami a rzeczywistością:

[...] na próżno chcesz się zwieść
To się tak mówi —

(s. 290)

— w praktyce bowiem ideały się nie sprawdzają, nie da się ściśle według nich postępować, to tylko hasła, których nie można traktować na serio. Odpowiedź „Ja” jest zdecydowana: „Bo tak jest!” — w ten sposób wyrażone zostaje pragnienie pełnej zgodności własnego postępowania z wyznawanymi ideałami i głęboka wiara w ich słuszność. Wiersz ten jest więc manifestacją romantycznej świadomości, stawiającej uczucie ponad rozumem, pragnącej osiągać najwyższych ideałów i zgodnie z nimi postępować. W zakończeniu pojawia się obrona prawa do wyboru własnej, odrębnej drogi postępowania, której nikt inny — jak zresztą w nawiązującym do *Żeglarza* Mickiewicza *Pożegnaniu Samhorodka* — nie ma prawa narzucać ani osądzać.

W utworach nawiązujących bezpośrednio do powstania lub emigracji pojawiający się indywidualizm podmiotu lub bohatera idzie w parze z jego poczuciem jedności ze zbiorowością. Reprezentuje on swoje pokolenie, powstańcze i emigranckie — w ten sposób znika konflikt pomiędzy jednostką a zbiorowością. Podmiot może nawet podkreślać swój indywidualizm, ale pozostaje on we wspólnocie swego pokolenia, swego narodu, jak podmiot otwierającego zbiór wiersza *Do Polek*, będący reprezentatywnym przedstawicielem zbiorowości, w której imieniu zwraca się do Polek, ofiarowując im swe wiersze. Wiersze, które są jego dziełem, jego własnością, ale również i wspólną własnością żołnierzy powstania, gdyż takiego charakteru nabrały towarzysząc im w dniach walki „powtarzane w obozie”. Tę wspólnotę akcentują też *Podolanki*:

I jam dzielił losy wasze —
Wspólna niegdyś była dola,
Jak wspólna pierś i pałasze,
Jak wspólne niebo Podola

(s. 282)

— i choć los rozdzielił dawnych współtowarzyszy walki, jednych śląc do więzień i na Sybir, innych na tułaczkę po obcych krajach, choć „przyszłość ciemna — lecz nad nią jedna gwiazdka tleje” (s. 282), łącząca ich we wspólnotę — „a tą gwiazdką są nadzieje” (s. 283).

Doświadczenia te usunęły wczesnoromantyczny rozdzźwięk między jednostką a zbiorowością, ukazując w walce o wolność wspólne dla wszystkich cele i ideały, jednoczące społeczeństwo i dające jednostce szansę odnalezienia w nim swego miejsca. Pogłębiła to także późniejsza wspólna niedola emigrantów — a przecież zbiór *Poezji ulana polskiego...* traktowany jako pewna całość ułożony został z tej właśnie perspektywy. Nieprzypadkowo przecież został on ujęty w liryczne ramy otwierającego go wiersza *Do Polek* i zamykającego go — *Polskiego tułacza*. One to określają liryczną sytuację, tworzą niejako liryczny kontekst całości.

Dzięki temu *Poezja ulana polskiego* ... właśnie jako całość jest spojrzeniem z dystansu w przeszłość i przeżyciem raz jeszcze poszczególnych momentów narodowego powstania. Podobna liryczna perspektywa jest zresztą obecna w poematach Gosławskiego, gdzie epicki charakter utworów zostaje niejako zanurzony w liryce. Jest to zjawisko charakterystyczne dla poezji powstałej na przestrzeni kilku lat przed i po roku 1830 — dotyczy to nie tylko poematów Gosławskiego, ale i np. *Wacława dziejów* Garczyńskiego, a nawet *Pana Tadeusza*, gdzie liryczną perspektywę wprowadza nie tylko inwokacja, ale i epilog⁶².

Spojrzenie w przeszłość z perspektywy wygnańca to stały element twórczości Gosławskiego, obecny już w pewien sposób nawet w poemacie *Podole*, w którym pojęcie „tułacza” wiązało się jednak jeszcze tylko z opuszczeniem rodzinnego Podola. W *Poezji ulana polskiego* ... najpełniej ujawnia się to w końcowym wierszu zbioru, zatytułowanym właśnie *Polski tułacz*. Zwrotki pierwsza i druga sprowadzają się tu do maksymalnej prostoty, do stwierdzeń przedstawiających elementarne fakty i sytuacje:

Tutaj zachód, a tam wschód,
Tak południe, północ tak!
Przez pustynie ziem i wód
Cztery wichry wieją wspak —
Ponad głową niebios sklep,
A pod nogą dziki step.
Nie zakwita żaden kwiat,
Ni ma świąteł, ni ma dróg,
To jest ziemia, to jest świat
[...]

(s. 255)

Podmiot tego wiersza to człowiek stojący wobec nowej, nieznaney rzeczywistości, w obcym, otaczającym go świecie. Tytułowy tułacz otoczony bezmiarem przestrzeni, rozciągającej się dokoła niego i ponad nim, zawieszony w pustce, wędrujący przez „pustynie ziem i wód”, pomiędzy niebem a ziemią — nie ma własnego miejsca, własnego skrawka ziemi. Wszędzie pozostaje wygnańcem, choć „jak drugi Bóg” jest wszechobecny na całej ziemi już nie jako jednostka, lecz jeden z wielu, reprezentant całej tej zbiorowości, którą los wygnał

⁶² Być może wiąże się to z problemem, o którym pisze K. Wyka: *Pokolenia Literackie*..., s. 229: „Romantyzm się rozszerza [...] ku przeżyciom powikłanym i rozszczepionym. Teraz dopiero wyłania się typ duchowy romantyczny. To drugie uderzenie romantycznej fali przychodzi głównie w latach 1829—1833, jest dziełem młodszych poetów. [...] Zagadnieniem wspólnym Słowackiego, Krasńskiego, Witwickiego, Garczyńskiego jest problem osobowości romantycznej.” I dalej: „Odnaleźć w niej można zaczątki postaw zupełnie się wykluczających, gdyby te zaczątki rozwinąć konsekwentnie.” (ibidem, s. 231). Można przypuszczać, że te poszukiwania wpłynęły również na taką właśnie, złożoną ze sprzecznych strukturalnie form kompozycję pisanych wówczas poematów.

z ojczyzny na wszystkie strony świata. Motyw obcości podmiotu tego utworu w otaczającym go świecie to już nie romantyczny indywidualizm, skierowany przeciwko światu tłamszącemu jednostkę, lecz samotność wygnańca, który poniósł ofiarę w walce o wolność narodu i podobnie jak jego rodacy i współtowarzysze niedoli cierpi dziś poniżenia wśród obcych, ale to już zupełnie inna obcość niż w przypadku niezrozumianego przez świat romantycznego indywidualisty. Innego charakteru nabiera także jego poczucie wyższości — wynika ono tutaj z poczucia wyższości moralnej, ze świadomości ofiary własnej i całego narodu, z wiary w mesjanistyczne posłannictwo zmierzające do zbawienia ludów, z przekonania, że wielkość i świętość objawiają się właśnie w poniżeniu. To już nie wczesnoromantyczny egocentryzm — to poczucie własnej godności i wielkości sprawy, w której imię ponosi się tę ofiarę.

I oto przed nami podmiot *Poezji ulana polskiego...* — niegdysiejszy żołnierz powstania, dziś wygnaniec na obcej ziemi, mówiący o sobie i swym pokoleniu w imieniu własnym, ale i wspólnym. Cały ten zbiór ofiarowuje on Polkom jako owe „kwiaty na mogile” ojczyzny pogrążonej w niewoli. To kwiaty wyrosłe w dniach walki, w żołnierskim obozie, w dniach powstania i po jego klęsce, kwiaty, które:

W dniach upadku i zraty

Bratnia zrywała [...] dłoń.

(s. 229)

To także wspomnienie dni chwały i klęski, wspomnienie przeszłości, będącej „kwiatem życia — kwiatem na mogile” (*W pamiętniku...*, s. 254). Pisze o tym poeta w przedmowie do *Poezji ulana polskiego...* — gdy ciało zmarłej matki złożone zostanie już do mogiły:

Serce sieroty nie wierzy w tę pewnośc wyroczną — rade się łudzi i dziecinnieje — zda się, że tylko na niedługo wyjechała z domu, ale wkrótce powróci —; że znużona lub chora spoczywa w drugim pokoju, tylko jej widzieć nie wolno, aby snów jej nie przerwać, lecz się obudzi niebawem i ujrzy ją znowu niecierpliwe oko — a w chwilach oczekiwania dusza żali się tkliwą piosnką tęsknoty, co ma jej sny kołysać i chwilę obudzenia powitać. Miłe sny o niej i marzenia rade serce przedłuża, a pieśń żalu brzmi nieprzerwana w zbolącej piersi sierocej.

(s. 227)

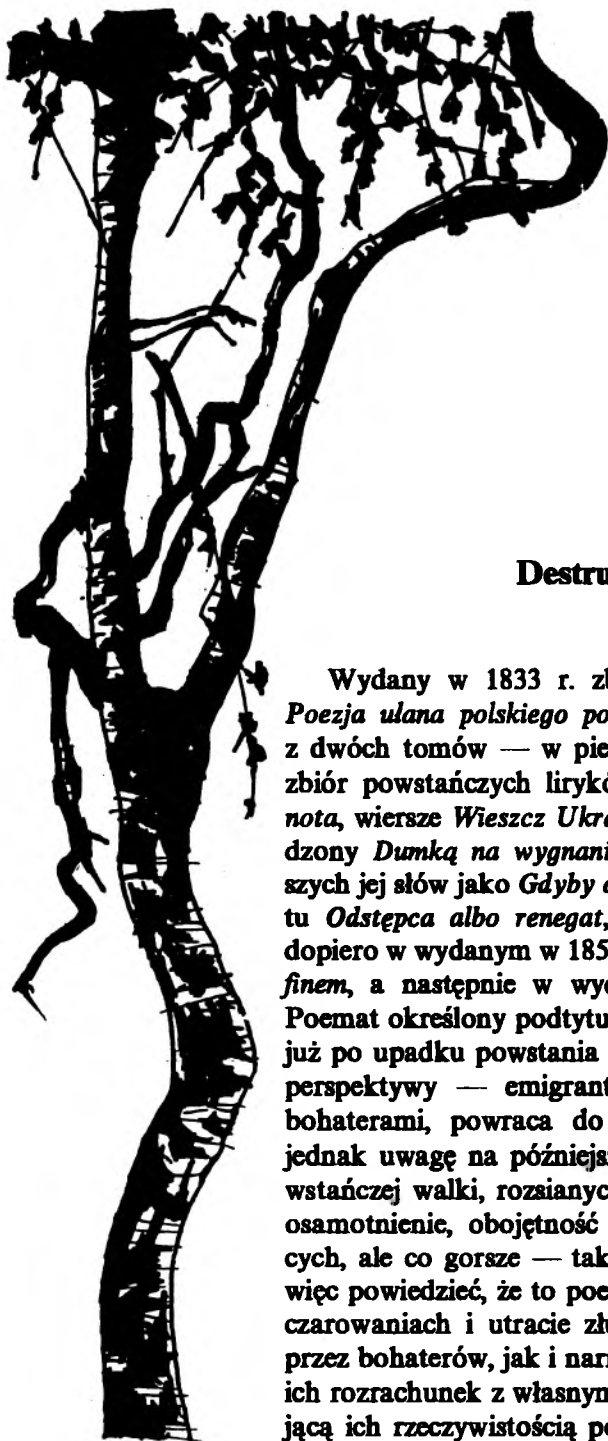
Wspomnienia przeszłości, świadectwo dziejowych wydarzeń, przeżyć narodu, nadziei i rozczarowań tego pokolenia przekazane zostaje potomności jako

testament dla następnych pokoleń⁶³, które przejmą kiedyś tę samą misję walki o wolność, wezmą w swe ręce narodową sprawę i pójdą w ślady swych poprzedników, aby doczekać się spełnienia ich nadziei. Z tą myślą przekazywał w ręce Polek swe wiersze autor *Poezji ulana polskiego...*, pisząc:

Takie to dumki, nucone przy grobowcu Ojczyzny, przynoszę ogółowi mego plemienia, osieroconej polskiej rodzinie, poruczając je opiece Polek, pod których bliższym wpływem mają wzrastać pokolenia przeznaczone wyręczyć nas w czuwaniu nad tą drogą mogiłą i dożyć kiedyś chwili zmartwychwstania.

(s. 227)

⁶³ O momencie „przekazywania testamentu” jako lirycznym „teraz” romantycznych wierszy-legend o bohaterach pisze I. Opacki: *Rapsod ostatni...*, s. 159.



ODSTĘPCA ALBO RENEGAT

Destrukcja narodowych mitów

Wydany w 1833 r. zbiór utworów Gosławskiego *Poezja ulana polskiego poświęcona Polkom* składał się z dwóch tomów — w pierwszym pomieszczony został zbiór powstańczych liryków, w drugim poemat *Tęsknota*, wiersze *Wieszcz Ukrainy*, *Nowy Rok* oraz poprzedzony *Dumką na wygnaniu*, bardziej znaną od pierwszych jej słów jako *Gdyby orłem być...*, fragment poematu *Odstępca albo renegat*, który w całości ukazał się dopiero w wydany w 1859 r. w Paryżu tomie *Usque ad finem*, a następnie w wydaniu zbiorowym z 1864 r. Poemat określony podtytułem *Fantazja* napisany został już po upadku powstania listopadowego i z tej właśnie perspektywy — emigrantów-tułaczy, którzy są jego bohaterami, powraca do tamtych dni, koncentrując jednak uwagę na późniejszych losach uczestników powstańczej walki, rozsiadanych po świecie, odczuwających osamotnienie, obojętność i niezrozumienie wśród obcych, ale co gorsze — także i wśród rodaków. Można więc powiedzieć, że to poemat przede wszystkim o rozczarowaniach i utracie złudzeń, przeżywanego zarówno przez bohaterów, jak i narratora utworu. Poeta ukazuje ich rozrachunek z własnymi złudzeniami, ale i z otaczającą ich rzeczywistością popowstaniową. W tym sensie

jest *Odstępcą*... jednym z pierwszych w literaturze emigracyjnej lat trzydziestych utworów nurtu „rozrachunkowego”, osądającego surowo społeczeństwo polskie oraz obarczającego je winą za utratę niepodległości i klęskę powstańczego zrywu.

W tym aspekcie utwór przestaje być już tylko „prywatnym” rozrachunkiem, świadectwem rozczarowań jednostki — staje się poematem o upadku pewnych romantycznych mitów, żywych w literaturze okresu przedpowstaniowego i w poezji powstańczej, również w twórczości samego Gośławskiego¹.

Upada przede wszystkim powszechny w czasie powstania mit patriotycznej jedności narodu, złączonego ideą walki o wolność, oddaniem i poświęceniem dla wspólnej sprawy. Mit ten, wszechobecny w poezji okresu powstania listopadowego, był uzasadniony w dniach walki. Miał on wówczas pragmatyczny, propagandowy charakter, dlatego właśnie ujawniał się najczęściej w poezji apelu, wzywającej do skupienia wszystkich sił narodu wokół wspólnych celów obrony wolności i niepodległości.

Rzecz trzeba jednak uściślić — mit jedności społeczeństwa połączonych walką o wolność ojczyzny był obecny w poezji powstania listopadowego, ale zupełnie inaczej przedstawiało się to w publicystyce tego czasu. O ile w poezji dominowały wezwania do walki, kierowane do wszystkich bez wyjątku Polaków i stawiające przed narodem jeden zasadniczy cel — odzyskanie niepodległości, o tyle publicystyka stała się terenem ostrej walki politycznej pomiędzy poszczególnymi stronnictwami, ujawniającej istniejące *de facto* w społeczeństwie podziały. W publicystyce też nie cofano się przed zarzutami zdrady, jakie radykałowie z Towarzystwa Patriotycznego wysuwali przeciw stojącym na czele powstania zwolennikom kunktatorskiej polityki prowadzącej do klęski, a stronnictwo arystokratyczne — klubistom, oskarżanym o rewolucyjne zamiary i działania podburzające lud, mające prowadzić do zguby Polski walczącej z zewnętrznym zagrożeniem.

W *Odstępcy*... od samego początku mit ten zostaje rozbity. Nakreślony w poemacie obraz polskiego społeczeństwa, dotyczący zarówno okresu pow-

¹ Terminem „mit” posługujemy się tu w rozumieniu, któremu najbliższe jest sformułowanie zawarte w pracy F. Ziejki: *W kręgu mitów polskich*. Kraków 1977, s. 8: „W pracy naszej używamy terminu »mit« na oznaczenie idei powstałej w określonych warunkach, jako wyraz społecznego zapotrzebowania, będącej wyobrażeniem, najczęściej fałszywym, o rzeczywistości społecznej, politycznej lub kulturowej. Mit-idea jest dziełem bądź klasy społecznej, bądź grupy politycznej, może zostać także sformułowany przez jednostkę, choć wyraża on z zasady przekonania zbiorowe.”

Zgodnie z proponowanym przez R. Barthesa (*Mit i znak*. Warszawa 1970) rozumieniem mitu, przyjmujemy tu znaczenie bardzo szerokie, a więc mitem będą np. rozpowszechnione w romantycznej liryce obrazki pożegnania ułana i dziewczyny, hasła „za wolność naszą i waszą”, „tryumf albo zgon”, „Polska Chrystusem narodów” itd. W pracy tej interesuje nas nie struktura tych mitów ani ich narodziny, lecz ich obecność i funkcja w analizowanym poemacie oraz ukazanie procesu ich destrukcji.

stania, jak i wydarzeń po jego upadku, rozbija doszczętnie mit jego jedności, powszechnego patriotyzmu, umiłowania wolności i gotowości do poświęceń w jej imię. Okazuje się, że były to tylko puste, patriotyczne gesty:

Nawet i w Polsce niektórzy
Wierszopisze piszą śpiewki,
Panie, anioły dobroci
Szyją piękne chorągiewki!
A wszystko to patrioci,
Kochają swój kraj!

(s. 131)

Nie jeden, jak ironicznie przedstawia poemat:

Jednak dla zwyczaju
Emigrował z kraju
Na drugą stronę Zbrucza. Ale z końcem wojny
Powrócił z Galicji i już jest spokojny.

(s. 153)

Już w przypisach do *Poezji ulana polskiego...* Gosławski wspominał o osobach, które:

[...] nie sądząc rzeczą godną siebie stanąć w szeregach ojczy-
stych, albo pobytem nieprzerwanym w Galicji dawały piękne pole
szlachetnym jej mieszkańcom do okazania całej gościnności tak
zwanym skompromitowanym osobom, albo po salonach lub ka-
wiarniach stolicy rozstrzygali los kraju, którego orężem nie bronili.

(s. 309)

Szczególnie ostro ocenieni zostali także:

[...] wielcy ludzie owi,
Co za ludzkość w gazetach umierać gotowi,
A spokojnie w domach siedzą.
Wierszy ci mnóstwo nakleci
Jeden, i drugi, i trzeci,
I dziesiąty poeta; ci zwłaszcza poeci,
Co za Polskę walecznie umierali w rymach,
Bez rozlewu krwi drogiej po Dreznach i Rzymach.

(s. 155)

To oczywiście aluzja do Mickiewicza, którego autor *Odstępcy...* tak niegdyś cenił za jego przepełnione patriotyzmem i wezwaniami do walki utwory, zwłaszcza za *Odę do młodości* czy *Konrada Wallenroda*.

Przypisywanie Polakom umiłowania wolności okazuje się również tylko mitem, nie wytrzymującym konfrontacji z rzeczywistością. Społeczeństwo przyzwyczajone jest do niewoli, w której czuje się całkiem dobrze:

Byle było pić i jeść,
Każde jarzmo można znieść;

(s. 133)

Taka ocena społeczeństwa odbiega bardzo od opinii wyrażanych w literaturze i publicystyce tego okresu, przedstawiających zwykle obraz zniewolonego po klęsce powstania kraju, cierpiącego prześladowania pod despotycznymi rządami caratu, oczekującego pomocy i wyzwolenia ze strony tych, którzy uchodząc zeń zdołali ocalić swą wolność i gotowość do ponownego stanięcia z bronią w rękę do walki o wolność ojczyzny (złudzenia te stały zresztą u podstaw podjętej w 1833 r. tragicznej w skutkach wyprawy partyzanckiej Zaliwskiego).

Odezwa *Komitet Narodowy Polski w Paryżu do wojowników polskich* głosiła:

Jeszcze raz los rzucił ojczyznę naszą pod stopy zaciętego jej wroga. Jeszcze raz bracia nasi karki swoje giąć muszą przed władcą niewolników, przed mordercą naszych swobód. Raz jeszcze na dłoni wolnego człowieka żelazo despoty wygniecie znamię poddaństwa. [...] zadrżały serca Wasze przed obrazem tej okropności. Jak to! jak to! Sromota na czole Polaka!²

Sytuacja w kraju po upadku powstania przedstawiana była zwykle jako pasmo spadających na społeczeństwo represji i okrucieństw, jak w ogłoszonym 3 października 1832 r. przez Komitet Narodowy Emigracji Polskiej *Akcie tułaczów polskich będących we Francji* [...]:

[...] teraz, kiedy wszystkie drogi wiodące do Syberii wypełnione są polskimi wygnańcami, kiedy dzieci polskie z łona ich matek wyrrywają, kiedy we krwi polskiej i we łzach naszych żon, sióstr, matek pławi się z rozkoszą zniszczyciel plemienia naszego, kiedy względem nas podeptał wszystkie prawa ludzkości i wyczerpał wszystkie środki okrucieństw [...].³

² *Postępowa publicystyka emigracyjna 1831–1846*. Oprac. W. Łukaszewicz i W. Lewandowski. Wrocław 1961, s. 9–10.

³ *Ibidem*, s. 136.

Stopniowo pojęcia „hańba”, „upodlenie” wypierane były kategoriami „cierpienie” lub „męczeństwo”, które zajmować zaczęły szczególne miejsce w romantycznej koncepcji dziejów oraz mesjanistycznej wizji szczególnej misji i przyszłości Polski.

W *Odstępcy*... wygląda to inaczej — obraz społeczeństwa w kraju pojawia się bez kontekstu męczeństwa i cierpienia, a obraz zniewolonego narodu staje się jego oskarżeniem. Pohańbienie, upodlenie tych, którzy żyją w więzach niewoli, nie jest tu czymś narzuconym tylko z zewnątrz, jak w cytowanych odezwach paryskich — niewola może zostać narzucona siłą, ale hańbą staje się dobrowolne jej przyjęcie, pogodzenie się z nią i służba zwycięskiemu despotcie. Taka postawa społeczeństwa przekreśla oczywiście sens wszelkich planów wyprawy wyzwolenczej, która w tej sytuacji nie znalazłaby wsparcia i musiała być skazana na niepowodzenie⁴. W ten sposób pod znakiem zapytania postawiona zostaje mesjanistyczna wizja cierpienia i ofiary jako drogi do uzyskania niepodległego bytu narodu.

To oswojenie z niewolą przedstawia się szczególnie jaskrawo w ukazanym w poemacie stosunku społeczeństwa do zaborców:

Chodzą w jarzmach tak radośnie,
Sam byś pozazdrościł im!

(s. 145)

Tak jak dawniej, panuje tam:

Taka radość! takie bale!
A co większa, bez ukazu!
Było smutno, były żale,
Krzywiono się trochę zrazu,
Lecz was nie ma, są Moskale!
A serce, ty wiesz, nie z głazu!!!

(s. 146)

Bohater poematu — Młodzian — dowiaduje się o swej rodzinie:

[...] Starsza siostra miała
Właśnie przed mym odjazdem wyjść za generała;
Tatar rodem; lecz wcale w nim nie znać Tatara,
Bo dostał tytuł grafa za szturm przy Warszawie,
A o młodszą kozacki pułkownik się stara,
Rzecz skończona prawie!
Rosną domu zaszczyty i blask się podwaja,
Ojciec dostał przed śmiercią krzyż od Mikołaja
[...]

(s. 153)

⁴ Jeśli uznać, że jest to wykładnikiem poglądów samego poety, to jest to również potwierdzeniem ustaleń L. Siemińskiego (*Biografie*. W: Idem: *Dzieła*. T. 2. Warszawa 1881,

Nie są to bynajmniej bezpodstawne zarzuty, czynione przez zgorzkniałego od nieszczęść emigranta. Dokładnie taki sam obraz, tyle że bez tonu przygany, kreślił w liście pisanym w styczniu 1832 r. wiarygodny świadek i uczestnik życia towarzyskiego okupowanego przez zwycięzców miasta — generał Tomasz Łubieński, pisząc:

[...] pomimo żaloby i boleści w sercu każdego, mamy bale, świetne zabawy, wieczory, rauty i idzie się na to. Rosjanie dla przyjemności, inni, ażeby im się przypodobać, inni nareszcie, ażeby u nich znaleźć pomoc dla siebie, dla swoich, albo dla tych, którzy łaski potrzebują.⁵

Bale oraz szukanie łaski zwycięzców to niewątpliwie prawdziwy element krajobrazu po bitwie, ale to tylko część prawdy. Jak pisze M. Brandys o relacjach osób, które po upadku powstania pozostały w Warszawie:

[...] wylania się z nich miasto smutne, okaleczone i wyludnione. [...] Szpitale przepełnione rannymi i chorymi, przy których czuwają ofiarne panie warszawskie. [...] Żandarmeria cesarska poluje na „skompromitowanych”. Szkoły średnie i wyższe zamknięte. Dzieci w wieku szkolnym wywozi się do szkół wojskowych w głąb Cesarstwa. [...] Rozkochana w teatrach publiczność warszawska demonstracyjnie bojkotuje przedstawienia, pozostawia je oficerom zwycięskiej armii. W kościołach żarliwe modły o wrócenie wolnej ojczyzny. [...] W więzieniach czekają na proces osoby obciążone wydatnym udziałem w powstaniu.⁶

Ze świadectw tych wylaniają się więc dwa przeciwstawne, kontrastowe obrazy Warszawy, obydwa prawdziwe, współistniejące obok siebie. *Odstępca...* ukazuje ten pierwszy — obraz balów na grobie ojczyzny. O tym, że przedstawienie świata takiego właśnie obrazu Polski popowstaniowej było świadomie użytym przez zwycięzców chwytem propagandowym, świadczyć może list rządzącego wówczas w Warszawie feldmarszałka Paskiewicza do cesarza

s. 297—315) i S. Zdziarskiego (*Maurycy Gosławski*. W: Idem: *Szkice literackie*. Lwów 1903, s. 151), że Gosławski nie tylko nie był — wbrew sądom wcześniejszych jego biografów — uczestnikiem partyzantki Zaliwskiego, ale był wręcz zdecydowanym przeciwnikiem takiego przedsięwzięcia.

⁵ Cyt. za M. Brandys: *Koniec świata szwoleżerów*. T. 5. Cz. 1. Warszawa 1979, s. 273.

⁶ Ibidem, s. 275.

Mikołaja, tak uzasadniający potrzebę organizowania wspólnych, z udziałem Polaków i Rosjan, balów i przyjęć:

Ażeby ich skompromitować w oczach Jakobinów zagranicznych, zwłaszcza kobiety, które są fanatycznymi patriotkami, i okazać całą lekkomyślność ich charakteru, ogłoszę fakt, że przyjęli nasze zaproszenia.⁷

Odstępca... może być również dowodem na to, że zabiegi te odniosły pożądaný skutek, gdyż przedstawiony w poemacie obraz społeczeństwa pokrywa się dokładnie z intencjami wyrażonymi w cytowanym liście. Ale zburzenie mitu jedności społeczeństwa ma i tu swoje konsekwencje. Uczestnicy owych balów to przecież — także w poemacie Gosławskiego — nie cała Polska. W *Odstępcy*... ukazane są jakby dwie różne Polski, tyle tylko, że następuje tu znamienne przesunięcie. Z cytowanych świadectw wynika, że współistniały one obok siebie w okupowanej przez Rosjan Warszawie, podczas gdy autor poematu ustanawia dzielącą je granicę jako biegnącą pomiędzy krajem a emigracją. Kraj ma tu zatem rysy bawiącej się Warszawy z paskiewiczowskiej propagandy, natomiast emigracja uosabia patriotyzm i cierpienie.

Zarysowuje się tu znacząca różnica pomiędzy powstańczymi lirykami Gosławskiego a omawianym poematem. W *Poezji ulana polskiego*... wolność i poświęcenie dla ojczyzny stanowiły dla Polaków najwyższe wartości, a zasady rycerskiego honoru obowiązywały nie tylko obrońców Polski, ale także kobiety — ich matki, żony, kochanki, spełniające dzielnie swe obowiązki wobec ojczyzny na miarę swych sił i możliwości. Taki obraz społeczeństwa, uznającego te wartości i stawiającego je na najwyższym miejscu, w *Odstępcy*... okazuje się mitem, nie wytrzymującym konfrontacji z rzeczywistością. Jednakże uściślić trzeba — fałszywym mitem okazuje się to w takim stopniu, w jakim fikcją był mit jedności tego społeczeństwa. Wprawdzie bezpodstawne było przypisywanie tych ideałów społeczeństwu jako całości, jednak uznawali je przecież ci wszyscy, którzy potwierdzili je wyborem ofiarnej walki, a później wygnania. Teraz dopiero zdają sobie oni sprawę, że padli ofiarą wielkiej pomyłki — przypisując całemu społeczeństwu swe ideały, stworzyli mity, w które sami uwierzyli.

O ile większość społeczeństwa, pogodzonego z niewolą, nigdy w istocie nie wyznawała do głębi ideałów patriotyzmu, uśmiałania wolności i poświęcenia się dla niej, ograniczając się najwyżej do pustych patriotycznych gestów czy werbalnych deklaracji, o tyle żołnierze powstania, późniejsi tułacze, pozostają

⁷ Cyt. za: ibidem, s. 277—278.

Generale!

Com ceut, com miolat, stryżąc o zbliżając się wyprawy godzinie
Wła matęj Bjergowy, wzmilam się powrócić do Generale! w tej chwili
z obywatelskie serce Twoje, jak i nasze wyzyskie, zgniesionej boldcia,
podziła z marni klawie unawies, i w sobie samim zayiglic ardyto pro-
ciechy, klwój nam jutnala! i kłwój od Ciebie tyłko orzekłaje gawłke
męgnych, co pmanoweg zagrabianie się gnuś gromuni ty, niedoty! tak
jako matęj Bjergowy, Lamowcia tyłko, nad hanbige łaski naszych
tymanie.

oś Picbie, Generale! zaliczy próbnissime upadającego ducha
w twierdzy. Rzeknij jemu słowo: „Zginie my z orężem w rękę!“
a rozjaśnia się nasze twarze i serce. Powtórzemy za tobą: „Zginie my!
i przysięgę, okiem pogardy, pewno na groby nasze gniewała niebieda.

Wszystkie i wysochem znaczeniem obywatelskim,
Generata powołany,

Мавры
Густавский

tym ideałom wierni także po upadku narodowej sprawy, gdy klęska odsunęła znów na długo szansę odzyskania niepodległości. Oni nie mają sobie nic do zarzucenia — bili się dzielnie i ofiarnie o wolność Polski:

Jej losyśmy i nasze na jeden miecz kładli,
Biliśmy się tak jak lwy!
Bez porównań tak jak: MY!!!

(s. 140—141)

Mówiąc o destrukcji mitów w *Odstępcy*... trzeba podkreślić, że ulega jej przede wszystkim mit jedności społeczeństwa — mity jego patriotyzmu, umiłowania wolności i gotowości do poświęceń ulegają tu destrukcji jedynie w takim stopniu, w jakim odnosić się miały do społeczeństwa jako całości. Zostają więc nie tyle unicestwione, co raczej zredukowane, sprowadzone do wartości żywych dla tej części społeczeństwa, która w ich imię przelewała krew i poszła na tułaczkę do obcych krajów. Zburzenie tych mitów nie oznacza jednak zanegowania wartości, których one dotyczą.

Destrukcję mitu jedności społeczeństwa najdobitniej wyraża ukazany w poemacie stosunek owej pogodzonej z niewolą większości do obrońców ojczyzny. Unicestwione zostają przy tej okazji inne romantyczne mity, jak chociażby ten, że społeczeństwo ceni poświęcenie dla ojczyzny i żywi szacunek dla bohaterów. Tymczasem już początek poematu przynosi nam obraz obojętności oraz wzgardy okazywanej nieszczęściu tułaczy, zmuszonych opuścić ojczyznę, gdy nawet przy pożegnaniu:

Nikt niknącego westchnieniem,
Nikt współczuciem, współcierpieniem,
Nikt nie pomógł błą.

(s. 126)

Zamiast tego:

Drwiący uśmiech! ten skarb cały,
Matko! twój unosi syn!

(s. 126)

W *Poezji ulana polskiego*... wygnańców też spotykały poniżenia i upokorzenia, ale ze strony obcych, wśród których na próżno szukali gościnnego przyjęcia. Tutaj — „drwiącym uśmiechem” obdarzają ich rodacy we własnej ojczyźnie.

Zamiast kultu bohaterów i wiecznej pamięci ich zasług emigrantów otacza zapomnienie, a jeśli już kogoś z nieobecnych wspomina się, wygląda to tak:

Tam ciebie wspominają bardzo wiele osób,
Ci czule, ci poważnie, każdy na swój sposób.

Byłem świadkiem tylekroć, a na jednym balu,
 Pomnę, byłeś przedmiotem ogólnego żalu.
 Był to bal chrześcijański, gdzie, podług zwyczaju,
 Grano w karty, tańczono, radzono o kraju;
 I jakby w Dzień Zaduszny grzmiał puchar godowy.
 Kaznodzieja radości: — Cześć polskiej odwagi!
 Cześć tych! co pod Warszawą położyli głowy!
 I wieczny odpoczynek męczennikom Pragi!
 Mówiono o bohaterach:
 Co polegli, co zostali;
 I o tych, co ofiarą jęczą po Sybirach!
 Wesole egzekwije! pobożna zabawa!
 Nakryto stół, weszła herbata i kawa,
 A z nią dalszy ciąg wspomnień, to klęsk, to nadziei
 [...]

(s. 151)

Wszystko to ma dowodzić, że pomiędzy społeczeństwem obojętnym wobec sprawy wolności ojczyzny a obrońcami Polski powstał przedział nie do przezwyciężenia. Zdają sobie oni z tego sprawę, jak mówi jeden z bohaterów poematu — Mąż w turbanie, „że nas przepaść od nich dzieli”⁸ (s. 153).

Równie bolesne rozczarowanie przynosi zburzenie mitu romantycznej miłości. Co prawda rozczarowania takie częste były w literaturze okresu romantyzmu, przeżywał je wcześniej także bohater *Tęsknoty*, tu jednak nabierają one szczególnej wymowy ze względu na patriotyczny kontekst, dotyczą bowiem tych, którzy rozstali się ze swymi najbliższymi wyruszając do walki. Mit romantycznej miłości w jej wersji patriotycznej, prezentowanej w obrazie pożegnania dziewczyny i wyruszającego w bój ułana — mit obejmujący jednocześnie ideały poświęcenia w imię ojczyzny, honoru, wierności — obecny także w utworach *Poezji ulana polskiego...*, okazuje się tu fałszem. Żołnierz-tulacz, wcześniejszy bohater owej tak częstej w powstańczej poezji sceny pożegnania, dowiaduje się na obczyźnie, że w kraju jego „luba dobrze się bawi”, „zdrowa i wesola” (s. 135). Przysięgi wiecznej miłości i wierności nie przetrwały próby:

Widziały ją żurawie, wracała z kościoła,
 Gdzie u stopni ołtarza, wieczystemi śluby,
 Dłoń i serce twej lubej inny zajął luby.
 A twoi przyjaciele, co drużbami byli,
 Za zdrowie nowożeńców trzy dni z rzędu pili.
 Dobrzy! nie zapomnieli wśród szumnej hulanki,
 I dla ciebie życzliwie przyjacielskiej wzmianki.

(s. 135)

⁸ O krytycznym stosunku Gosławskiego do społeczeństwa i powstającej w ten sposób głębokiej przepaści pomiędzy poetą a jego rodakami tak pisał M. Giergielewicz: „Sąd o własnym narodzie uległ zmianie. Zasług minionych poeta nie zaprzeczał, lecz postępowanie rodaków w kraju i na obczyźnie pobudzało go do jak najostrzejszej krytyki.” Idem: *Depresja popowstaniowa w poezji Gosławskiego*. „Ruch Literacki” 1934, nr 6, s. 173.

To równocześnie drastyczne zaprzeczenie mitu patriotycznej postawy Polek, zajmującego tak wiele miejsca w *Poezji ulana polskiego...*, właśnie Polkom dedykowanej⁹.

Narieczona Młodziana, którą Mąż w turbanie poznał podczas owego balu, gdzie pośród tańców i herbaty wspominano obrońców ojczyzny, nie przypomina znanych z romantycznej poezji wiernych kochanek, oczekujących powrotu ulana z boju i oplakujących jego stratę. Tak oto relacjonuje uczestnik tego balu rozmowę zebranych na temat Młodziana Zdzisława:

Zdzisław! żalosnym wszyscy powtórzyli szmerem;
I tyś jeden rozmowy został bohaterem.
Ach! jak on pięknie tańczył, powtórzyły panie,
Jak śpiewał! i jak miło grał na fortepianie!!!
Czy pan nie znał Zdzisława? — z pięknymi oczyma,
Z cichem nieco westchnieniem zapytała Lima;
Biedny! — Czy zginął w boju? — Nie! ale zapewna
Gdzieś tuła się wygnaniec! — Czyś pani mu krewna?
Czy tak dobra znajomość? — Nie! odpowiedziała,
I spojrzała na pierścień zrumieniona cała.
Pojąłem tajemnicę. [...]

(s. 151—152)

Zawodzi nie tylko miłość i przyjaźń — kruche okazują się także więzy rodzinne. Rodzina zapomniała już o wygnańcach, wypiera się ich, pragnąc przede wszystkim żyć w spokoju i dobrobycie, nawet za cenę zdrady narodowych ideałów. Siostry emigrantów wyszły za mąż za oficerów okupacyjnej armii, ojciec przyjął carskie odznaczenie, a brat, który podczas powstania uciekł do Galicji, aby uniknąć udziału w walce:

Wrócił, gdy ojciec był już na śmiertelnym łożu;
Tkliwy ojciec na życia i śmierci rozdrożu,
Posłuszny głosu serca i twojemu bratu!
Brat posiadał w całości
Wielkie rodu zaszczyty i rozległe włości
Prawem majoratu;
A ty, żeś się w spisie buntowników liczył,
Ojciec z praw i imienia ciebie wydziedziczył!!!

(s. 153)

⁹ I w tym można się pewnie dopatrywać efektów wspomnianych wcześniej działań propagandowych, przedstawiających światu pokonaną Polskę jako uległą zwycięzcom i pogodzoną z niewolą. Sami Rosjanie mieli jednak inne zdanie o Polkach, o czym świadczy cytowane już określenie „fanatyczne patriotki” w liście Paskiewicza oraz wyznanie samego cesarza Mikołaja w liście do namiestnika Warszawy: „Boję się kobiet. Ten szatański naród zawsze działał przez nie [...]”. Cyt. za M. Brandys: *Koniec świata szwoleżerów*. T. 5. Cz. 1..., s. 276. W ten sposób mit patriotycznej postawy Polek z *Poezji ulana polskiego...* znajduje nieoczekiwane potwierdzenie.

Rozbicie mitu jedności społeczeństwa jest konsekwentne — pojawiają się przedziały, stawiające po przeciwnych stronach członków jednej rodziny, przyjaciół, kochanków. W ten sposób zostaje tu zanegowany cały kanon romantycznych mitów.

Poemat ukazuje stopniowy proces ich rozpadu w świadomości podmiotu i bohaterów poematu. Nie jest to proces łatwy — bronią się oni przed przyjęciem prawdy burzącej mit, szukają w nim bowiem ucieczki i pocucia bezpieczeństwa, pragnąc ocalić sens ludzkich czynów i losu, chociażby miały to być tylko pozory sensu. Widoczne jest to już w początkowej, lirycznej części poematu, ukazującej moment pożegnania z ojczyzną. Wygnaniec spodziewa się żalu i łez rodaków, dopiero „drwiący uśmiech”, towarzyszący owej chwili, burzy ten mit, toteż emigrant zostaje w końcu:

Bez nadziei i bez wiary,
Z zawiedzionem sercem sam [...]
(s. 128)

Sens poświęceń okazał się co najmniej wątpliwy — co prawda „miłość kraju dzisiaj w modzie” (s. 131), tylko że ci, którzy kochali ojczyznę „romansowo i wygodnie” dobrze mają się w zniewolonym kraju, podczas gdy:

[...] szaleniec, chcąc przynieść rozrywkę kochance,
Chwycił za miecz i za lancę [...]
A śladami bohaterów,
Od Wawelu do Sybirów,
Upływała krew!¹⁰

(s. 131—132)

A jednak — nie tak łatwo pozbyć się tych mitów, gdyż one pozostają całym dobrem wygnańca, pozwalają mu wierzyć, że jego poświęcenia nie były daremne. Toteż zdając sobie z tego sprawę, woli on pozostawać w samotności, z dala od ludzi, a zwłaszcza od rodaków, aby ocalić swe marzenia i wspomnienia, aby patrząc na przelatujące żurawie, wraz z nimi wracać myślą do

¹⁰ Warto w tym miejscu przytoczyć zanotowane przez pamiętnikarza słowa Gosławskiego na temat powstania, wypowiedziane już po klęsce, podczas pobytu w Galicji: „Odezwał się był raz, że rewolucja polska była to swawola 300 studentów, za którą to swawolę rząd rosyjski śmiercią karze, a potomność epitetem głupców. Otóż Polska dobra, szlachetna poszła na boje, żeby szaleńców nie gubić albo nie pozwolić potomności nazywać szaleńcami.” (M. Budzyński: *Wspomnienia z mojego życia*. W: *Pamiętniki spiskowców i więźniów galicyjskich w latach 1832–1844*. Oprac. K. Lewicki. Wrocław 1954, s. 111). Krytyczny stosunek do samej idei powstania, zrozumiały zresztą u wygnańca spoglądającego na nie już z perspektywy jego klęski, idzie tu w parze z szacunkiem i uznaniem dla tych, którzy w momencie zbrojnego wystąpienia inicjatorów Nocy Listopadowej przyłączyli się do walki w obronie wolności kraju. Podobne spojrzenie przynosi właśnie *Odstępca*.

ojczyzny, rodziny, przyjaciół. Trudno mu zrozumieć, że w kraju naprawdę go zapominano, a jego narzeczona poślubiła innego:

Tak ci rzekną żurawie mniej więcej w pół roku,
I żal ci serce ściśnie, i łza stanie w oku,
A jednak nie uwierzysz i wykrzykniesz: kłamia!
Ona by mnie zdradziła? Nie! aż nadto znam ją [...]
I spojrzysz na jej pierścień, i w rysach pierścienia
Dojrzyś, jakby w jej oku, klątwę zapewnienia.
I znowu po dawnemu, tak jak przed rozbratem,
Ona ci na pustyni będzie całym światem.

(s. 135—136)

Młodzian nie chce wierzyć, że w ojczyźnie pozostającej w niewoli i zagrożonej w żalobie po klęsce powstania można się bawić i cieszyć:

Biedna ziemia! tam ży płyną!!!

(s. 146)

Tamtę ziemię ukochaną,
I ich biednych cisną pęta,
Bez nadziei, bez pociechy,
W więzach myśli, w prochu głowy.
Tam uśmiechy? — Nie uśmiechy,
Tam na sercach kir grobowy!!!

(s. 147)

W końcu musi uwierzyć w przyniesione przez Męża w turbanie wieści z kraju, chociaż jest to dla niego bolesne:

Bezbożny! tyś mi wydarł tę własność jedyną,
Którąm uniósł z Ojczyzny, te słodkie złudzenia,
Tę wiarę, tę pociechę.

(s. 152)

Świadczy to wymownie, jak bardzo bronił się on przed utratą mitów, które stanowiły oparcie w trudnych chwilach, były potwierdzeniem, że jego poświęcenia, walka, tułaczka, samotność miały swój sens, nie poszły na marne.

Poemat nie tylko ukazuje trudny proces odrzucania pewnych mitów, odsłania także mechanizm, sprawiający, że z chwilą utraty jednych równocześnie sięga się po nowe, próbując w nich właśnie znaleźć oparcie. Gdy zawiodła wiara w polskie społeczeństwo, zburzony został mit jego jedności, patriotyzmu, gotowości do poświęceń w imię wolności ojczyzny, mit szacunku i pamięci dla bohaterów, trwałości miłości i przyjaźni, pojawia się w poemacie mit związany z pojęciem Orientu. On teraz zastąpić ma te, które okazały się tylko złudzeniami, w nim próbują odnaleźć sens swych losów bohaterowie i narrator poematu.

Mit Orientu

O ile w *Poezji ulana polskiego...* społeczeństwo polskie przedstawione zostało w sposób pozytywny, wręcz wyidealizowany, o tyle społeczeństwo Europy już tam jawiło się czytelnikowi jako zbiorowisko ludów „bez ducha”, obojętnie patrzących na samotną walkę Polski toczącej bój w imię także ich wolności, ludów bezwzględnie poddających się grożącemu im zniewoleniu. Jedynie słaba, upadająca Polska zdolna była jeszcze wykrzesać z siebie ducha wolności jako ostatnia ostoja Europy, broniąca jej przed zalewem despotyzmu, tak jak przez wieki pełniła funkcję przedmurza chrześcijaństwa — jeśli Polska upadnie, to dla Europy „gwiazda odkupienia już nie zajaśnieje”. Postawa Europy wobec polskiego powstania została w *Poezji ulana polskiego...* bardzo surowo oceniona; rozczarowanie było zresztą proporcjonalne do żywionych w czasie powstania złudzeń i nadziei na otrzymanie pomocy z Zachodu.

W *Odstępcy...* obraz Europy ukazany został równie negatywnie, jak w niektórych powstańczych lirykach Gosławskiego. Podobne surowe oceny, przepełnione poczuciem goryczy i zawodu, pojawiały się po klęsce powstania również w utworach innych polskich romantyków, kreślących wizję upadku zachodniej cywilizacji, niezdolnej do przetrwania i obrony swych wartości¹¹.

Nowością w *Odstępcy...* stało się natomiast powiązanie w takim właśnie kontekście negatywnego obrazu Europy z mitem Orientu, oczywiście na zasadzie przeciwieństwa¹². Chociaż — jak pisze badacz tych zagadnień¹³ — mit Orientu w literaturze polskiej tego okresu nie wpływał zwykle z naturalnych źródeł, tzn. z bezpośrednich związków gospodarczych czy kulturalnych, będąc zjawiskiem wtórnym i w dużej mierze naśladowczym — to jednak w *Podolu* Gosławskiego mieliśmy do czynienia z takim właśnie naturalnym dla polskich kresów Orientem turecko-tatarskim. Wynikało to z samego tematu utworu, w którym Orient stanowił konieczny, realistyczny element świata przedstawionego. Ale też w *Podolu* Orient nie został poddany zabiegom mitologizacyjnym. Właśnie dlatego, że był on naturalną częścią świata przedstawionego, jego rola sprowadzała się do

¹¹ Stosunek czołowych twórców i myślicieli polskiego romantyzmu do Zachodu, jego cywilizacji i kultury, przedstawia J. Krasuski: *Obraz Zachodu w twórczości romantyków polskich*. Poznań 1980, *passim*.

¹² O przeciwstawieniach Wschodu i Zachodu w polskiej myśli historycznej XIX wieku pisze A. Wierzbicki: *Wschód-Zachód w koncepcjach dziejów Polski. Z dziejów polskiej myśli historycznej w dobie porozbiorowej*. Warszawa 1984.

¹³ „Zainteresowanie Orientem w Polsce nie wynikało ze źródeł naturalnych, za jakie uznać można bezpośrednie związki kulturalne czy gospodarcze. Było ono zjawiskiem wtórnym i w dużej mierze naśladowczym. Dla Polski naturalnym Orientem była tatarszczyzna i turecczyzna, ale ten Orient nobilitowany został stosunkowo późno, i to w orientalizmie naukowym, a nie tym, który był mitem, nurtem intelektualno-artystycznym.” (E. Kuźma: *Mit Orientu i kultury Zachodu w literaturze XIX i XX wieku*. Szczecin 1980, s. 171).

określonych funkcji w planie fabularnym (najazd turecki) oraz autentycznego kolorytu lokalnego. Do pełnienia funkcji mitycznych w literaturze nadawał się natomiast znacznie lepiej Orient skonwencjonalizowany, przede wszystkim arabski, gdyż dzięki tej konwencjonalizacji przyjmował on łatwo rolę nośnika pewnych idei czy przynajmniej sposobu wyrażania przeżyć. Na ukształtowanie się stereotypów romantycznego orientalizmu szczególnie wpływ miała oczywiście twórczość Byrona.

Dla wygnańca stojącego „na afryckim brzegu” (s. 136) Orient stawał się tym bardziej wyidealizowany, im więcej niepowodzeń i rozczarowań doznał ów emigrant w swej ojczyźnie oraz w innych krajach Europy. Polska upadła — a więc w myśl logiki „przedmurza” Zachód skazany jest na zagładę. Europejskiej słabości, schyłkowości, bliskiemu kresowi jej cywilizacji przeciwstawiony jest mit Orientu jako krainy przyszłości, uosobienia siły i potęgi. Tych płaszczyzn przeciwstawienia obu mitów — bo i ten obraz Europy jest przecież mitem negatywnym — można tutaj wskazać kilka.

Pierwsza narzucająca się bohaterowi poematu, wygnańcowi przybywającemu na arabską ziemię, to opozycja pomiędzy obojętnością Europy wobec walki Polaków i losu późniejszych tułaczy, próżno oczekujących pomocy i wsparcia, a gościnnością pustynnej ziemi, która udzieliła im schronienia. Europa miała dla powstańców tylko:

[...] Piękne wykrzykniki!
Takich ci mnóstwo powiedzą
Francuskie, niemieckie i polskie dzienniki!

(a. 155)

Klaskano nam, pito zdrowie,
Wydawano za nas bale —
„Niech żyją polscy bohaterowie!” —
I w tym samym dziś zapale
Krzyczą: „Niech żyją Moskale!” —

(a. 141)

Położenie emigrantów polskich we Francji było tematem często podejmowanym w publicystyce tego okresu, znajdowało też miejsce w wielu ówczesnych oświadczeniach i odezwach. W całości poświęcona tym problemom była *Petycja do Izby Deputowanych w imieniu tułaczy polskich w Paryżu przez Komitet Narodowy podana z 29 stycznia 1832 r.*, głosząca m.in.:

[...] a przecież Polak tułacz narzeka we Francji.

Narzeka! Bo ledwie się wydostał z krajów, gdzie mu dłuższy pobyt nie był dozwolony, spieszy do Francji w nadziei, że swobodnie wypocząć zdoła; aliści równie i we Francji przeciwności doznaje. Staje na granicy, a dalej mu postąpić, jak sobie życzy, nie wolno.

Jak w innych państwach, mniej mu chętnych, stolice mu wzbronione, tu, we Francji, wzbroniona mu stolica Paryż [...] O swoją wolność dobijający się Polak znieść nie może podobnego niewolenia, opiera się takiemu zesłaniu, a więcej złorzeczy nieludzkości, jaką we Francji [...] doznaje, aniżeli swemu nieszczęściu.¹⁴

Tej Europie przeciwstawiony zostaje Orient — wygnaniec przybywa:

Na tę ziemię gościnną, co pusta a dzika,
Miała odtąd przytułkiem być dla męczennika;
(s. 136)

Drugą płaszczyzną przeciwstawienia Europy i Orientu jest kwestia wolności. Europa w istocie wyzbyła się pragnienia wolności, w każdej chwili więc stać się może łupem despotyzmu, gdyż jej duch jest już zniewolony. Zgina już „wierny jarzmu kark” (s. 138), stała się:

Znikczemniona i okuta,
Sama głowę gnie pod stopy —
Jak powietrza do jej tchnienia,
Tak trzeba do jej zbawienia,
Łańcucha i knuta!!!

(s. 140)

Te same zarzuty — pogodzenia się z niewolą, zgody na zniewolenie ducha narodu — odnosiły się w poemacie do polskiego społeczeństwa.

W przeciwieństwie do Europy mityczny Orient został tu ukazany jako kraina swobody, chociaż szczególnie pojmowanej. Jak o „arabskich” utworach Mickiewicza pisze E. Kuźma¹⁵ — bohaterowie poematów *Almotenabbi*, *Szanfary*, *Farys* są synami wolności, honoru i walki. W takiej właśnie funkcji pojawiali się Arabowie w romantycznej poezji europejskiej. Tu również mamy wyraźne nawiązanie do tej właśnie wersji mitu Orientu.

Już w początkowej części poematu narrator żywi straceńcze pragnienie, chce walczyć i zabijać ogarnięty nienawiścią do świata. Także bohaterowie poematu — Młodzian i Mąż w turbanie — mają jedno tylko pragnienie:

Słuchaj! stalna pierś bułata
Stanie za pierś stalną brata;
A pod sobą dzielny koń,
I posłuszna sercu dłoń,
Za rodzinę, kochankę, i za resztę świata!!!
Zda się dziś będzie bitwa, więc będziemy się bili.

(s. 154)

¹⁴ *Postępowa publicystyka emigracyjna...*, s. 13.

¹⁵ E. Kuźma: *Mit Orientu...*, s. 172.

W dalszej części utworu zostaje to doprowadzone niemal do absurdu, gdyż Polacy — byli żołnierze powstania — podejmują na dalekiej, arabskiej ziemi walkę w imię zupełnie im obcej, w gruncie rzeczy bezsensownej sprawy, jaką jest rywalizacja dwóch plemion. Kiedyś walczyli oni za ideę, teraz ideą stała się dla nich sama walka.

Prócz tej straceniowej chęci walki motywem ucieczki na pustynię jest chęć pozostania w samotności, z dala od ludzi.

Mit Orientu obejmuje tu jednak jeszcze inne, poza już wymienionymi, płaszczyzny przeciwstawienia tej krainy Europie. W poemacie Gosławskiego widzimy:

[...] europejskie ludy i ziemie
Bez ducha, wiary i czci.

(s. 137)

Patrząc na Europę dostrzega się „pierś jej zepsutą” (s. 138), będącą jak „puste dzwony bez serca” (s. 131). Jej przeciwieństwem jest właśnie Orient, którego wyniosłość, trwałość i chwałę symbolizują piramidy:

Jakże wszystko tam niskie, a na twojem łonie
Jak wyniosłe, jak zaszczytnie,
W piramidalnej koronie,
Twej przyszłości wiosna kwitnie.
Jak dumnie piramida z siwem owem czołem
Patrzy na wątłe burze, co przechodzą dołem.

(s. 137)

Pod piramidą właśnie po raz pierwszy na kartach poematu pojawia się arabski wódz Ibrahim, skupiający wszystkie wielkie cechy Orientu:

U stóp jej stał bohater, jedną o cud świata,
Drugą ręką oparty na szyi bułata;
Jak jenijusz wielkości, do góry spojrzenia;
[...] czuł, że i trawki listkiem,
I szczytem piramidy, co w chmurach przepadał,
Bez podziału, jeden wszystkim,
Skinieniem swej woli władał!

(s. 137—138)

Ibrahim to wcielenie wzniosłości, szlachetności, siły i ducha Orientu. Szczególnym hołdem jest wyrażone przez wygnańca przekonanie, że byłby on godny stanąć na czele obrońców Polski, gdyż on jeden byłby właściwym dowódcą zdolnym poprowadzić do zwycięstwa walecznych żołnierzy powstania, które upadło właśnie z braku odpowiednich wodzów.

Europa „bez ducha, wiary i czci”, okuta, zniewolona, niezdolna oprzeć się groźbie despotyzmu, nie przedstawia już żadnej realnej siły. Siłę reprezentuje

właśnie Orient. Ibrahim stojący na czele swych wojsk jest potężniejszy od ludów Europy, władny narzucić jej jarzmo lub obdarzyć wolnością, gdyż zależy to tylko od jego woli:

On wahał się, syn wielkich afrykańskich błot,
Czy dotłoczyć swemi stopy,
Wierny jarzmu kark Europy?
Czyli w pierś jej zepsuta, z wielkości jej szczytu
Rzucić jałmużnę wolnego bytu?

(s. 138)

Wynika stąd kolejne, narzucające się przeciwstawienie. Cywilizacja Europy chyli się ku upadkowi, dochodzi swego kresu — już zresztą w *Poezji ulana polskiego* ... skazana była na upadek pod naporem sił despotyzmu, które miały ją wnet pogrążyć w ciemnościach. W *Odstępcy* ... Europa kryje w sobie „zarody zniszczenia, klątwy i zagłady” (s. 136), toteż przyszłość należy do Orientu, zachowującego siłę ducha, umiłowanie wolności, wyniosłość, trwałość i dumę piramid.

W obecnym w *Odstępcy* ... micie Orientu, za którym podążają narrator i bohaterowie poematu, kryją się jednak zalążki jego destrukcji. Po pierwsze — Orient jest tu krainą wolności, ale odmiennie pojmowanej. To kraina wolności dla romantycznego bohatera, poszukującego samotności i oderwania od świata, wyruszającego na pustynię, aby żyć z dala od ludzi. Ale mit swobody absolutnej, jaką oferuje samotność na pustyni, to w rzeczywistości tylko mit ucieczki od świata — problem wolności bohatera pozostającego w ten sposób poza społeczeństwem, w samotności, zostaje w istocie zanegowany. Przeciwnieństwo wolności i despotyzmu jest w ten sposób uchylone — w samotności, w oderwaniu od społeczeństwa alternatywa ta przestaje istnieć, pozostający w takiej sytuacji bohater znajduje się poza jej zasięgiem. Orient staje się — jako ucieleśnienie mitu wolności absolutnej — krainą ucieczki i zapomnienia, w której sama wolność okazuje się pojęciem pustym.

Po drugie — przeciwstawienie słabości Europy i siły Orientu również prowadzi do podważenia tego najważniejszego składnika romantycznego mitu, jakim jest wizja Orientu jako krainy wolności. Orient narzucający jarzmo Europie — sama nawet ewentualność, że może on przynieść ludom Europy zniewolenie lub zagładę — to wizja świadcząca oczywiście o jego potędze, będącej jednak potęgą despotyzmu, a więc zaprzeczeniem wolności.

Takie cechy mitu Orientu prowadzić muszą nieuchronnie do jego destrukcji, która istotnie następuje w dalszej części poematu. Oczywiście, niepotrzebne było do tego podbicie Europy — wystarczyło, że bohater poematu, szukający na pustyni ucieczki i wolności absolutnej, nie znajduje jej, bo znaleźć nie może, gdyż samotność i ucieczka okazują się mitem niemożliwym do realizowania nawet na arabskich pustyniach.

Orient jest mitem dla przybysza nie znającego tej krainy. Jeszcze w drugiej części poematu pierwsze wrażenia zdają się potwierdzać z góry przyjętą wizję mitycznego Orientu, w części trzeciej następuje jednak całkowita destrukcja mitu, gdy zostaje on przez bohaterów oraz samego narratora poematu skonfrontowany z rzeczywistością (a raczej — z przedstawionym jako rzeczywistość innym mitem, tym razem Orientu barbarzyńskiego i despotycznego). Pryska mit wyższości Orientu nad cywilizacją Zachodu, złudzeniem okazują się przesvědczenia o jego wzniosłości, sile, perspektywach przyszłości, a nade wszystko — fałszywa okazuje się jego wizja jako krainy wolności. Zamiast wzniosłych ideałów wygnaniec z Polski znajduje ludy pogrążone w bratobójczych zmaganiach. Walka toczy się tu nie w imię wolności, jak tego spodziewał się przybysz z Polski, lecz w imię despotyzmu. Nawet waleczność i męstwo arabskich bohaterów wysławianych w romantycznej poezji zostaje zdeprecjonowane:

[...] z psiem męstwem na siebie się miotą
W najnikczemniejszym zamiarze,
Przed tym, czy przed tym despotą
Upadać mają na twarze?

(s. 157)

W ten sposób mit Orientu zostaje definitywnie przekreślony — jego rzekoma wyższość nad Zachodem okazuje się tylko złudnym wyobrażeniem głoszonym przez tych, którzy naprawdę go nie poznali. Samo przeciwstawienie Europy i Orientu traci swój sens. Ani Zachód, skąd bohater wyjechał, ani Wschód, gdzie spodziewał się znaleźć swe miejsce, nie mają w sobie żadnych sił duchowych na przyszłość.

Cóż więc z tego upadku mitów i złudnych wyobrażeń zostaje ocalone? Okazuje się, że z tej próby jedynie Polska wychodzi zwycięsko. Polska zniewolona, podbita, po klęsce, kryje w sobie więcej sił duchowych niż Zachód i Orient. Oczywiście, zachowują swą moc ostre sądy o polskim społeczeństwie — nie ma podstaw, aby je odwoływać, ale przecież nie ta, przyjmująca dobrowolnie niewolę część społeczeństwa decyduje naprawdę o sile moralnej Polski, nie ona stanowi jej prawdziwe oblicze. Tak jak owa „ława z wierzchu zimna i twarda” kryjąca „wewnętrzny ogień” w *Dziadów* cz. III Mickiewicza oraz „czerep rubaszny” skrywający „duszę anielską” w *Grobie Agamemnona* Słowackiego — tak i w *Odstępcy*... nie ta obojętna, pogodzona z niewolą część społeczeństwa stanowi serce polskości, lecz właśnie owi obrońcy ojczyzny, wygnańcy, więzieni lub rozsypani po świecie. Ich walka, poświęcenia i cierpienia sprawiają, że Polska nadal żyje, ocalając swe siły duchowe.

Charakterystyczne jest zresztą także to, iż pomimo krytycznej oceny polskiego społeczeństwa w poemacie nie pojawia się przeciwstawienie Polski i Orientu. Wręcz przeciwnie, gdy mit Orientu jest jeszcze uznawany przez

narratora poematu, obrońcy Polski stawiani są na równi z symbolami chwały i wzniosłości Orientu:

I patrzała natura z ciszą uroczystą,
I patrzało z wysoka jasne oko słońca;
Na taką wielkość troistą —
Wielki wódz! piramida! i Polski obrońca!

(s. 142)

Orient jest przeciwstawiany Zachodowi tak długo, jak długo jego mit zachowuje swą wartość. Dopiero gdy zostaje on odrzucony, przeciwstawienie to traci sens — wówczas też Orient zaczyna być widziany jako przeciwieństwo Polski, gdyż inne są już znaki wartościujące. Zamiast pozytywnego mitu Orientu, a negatywnego Zachodu, Orient także wartościowany będzie negatywnie. Walce Arabów przeciwstawione zostaje polskie powstanie, toczone w imię wolności — a tylko taka walka warta jest ofiary życia:

Niedawnemi czasy,
Dwa ludy pobratymcze także szły w zapasy
Nad świętym brzegiem Wisły, ale tam nie o to
Czyje więzy twardziej gniotą,
Czyje miłociwsze knuty?
Tam Naród Męczenników do krzyża przykuty,
Zapragnął zmartwychwstania przed obliczem świata!

(s. 157)

Toteż walka, mająca zdecydować, który z despotów ogarnie swą władzą cały Egipt, w obliczu polskich zmagających się musi bezsensowna:

Nie warte tłumy takiego motłochu,
Naboju polskiego prochu!

(s. 157)

Cały wątek dotyczący polskich emigrantów, którzy po klęsce powstania doznali nowych rozczarowań nie znajdując pomocy ani gościnnej przyjęcia w krajach Europy Zachodniej, porzucili więc ten kontynent udając się do Afryki, aby tam bić się w imię obcej sprawy, jest niewątpliwie odgłosem wydarzeń, które wywołały z początkiem 1832 r. wielkie poruszenie wśród emigranckiej społeczności we Francji. Chodziło o projekt werbunku Polaków do Legii Cudzoziemskiej w Algierze, który wywołał zresztą falę pogłosek, że Francja zamierza przymusowo deportować tam polskich emigrantów. Spowodowało to ogromne wzburzenie, a w licznych odezwach, deklaracjach i publikacjach prasowych wypowiadano się stanowczo przeciw wstępowaniu do Legii, argumentując, że zamiast przelewać krew w służbie cudzych interesów, należy zachować ją dla przyszłej walki o wolność ojczyzny.

Oświadczenie z Avignon, że do Algieru nie pójdą, przesłane przez prezesa Komitetu Narodowego do pism periodycznych stwierdza m.in.:

[...] nie przyjmujemy żadnych warunków i nie wejdziemy w służbę dopóty, dopóki rząd francuski nam nie zaręczy, iż nas nie użyje przeciwko Arabom i Beduinom. Kości przodków naszych po polach Egiptu i Haiti sterczące widocznym są dowodem, iż dosyć długo ojcowie nasi w sprawie cudzej dla samej tylko sławy walczyli.¹⁶

Podobne stwierdzenia zawiera odezwa wydana przez *Komitet Narodowy Polski do Ziomków we Francji z okolicznościami rozkazu wysadzenia do Algieru żołnierzy polskich z Prus płynących:*

A po cóż tam iść mamy? Czy dlatego, aby odbieżyć sprawy narodowej, aby bezużytecznie wymrzeć w krainie zarazy i pomorku. Nie chorób i gnuśnej śmierci szukać Polakowi przystało, ale dochować życie dla ojczyzny. Nie dlatego on zerwał z siebie więzy, żeby jako najemnik innym je nieść miał narodom. Nie pójdzie ten szukać niesławnej śmierci pod nożem Beduina, na kogo nowe w walce europejskiej czekają wawrzyny, kto ma podać braciom dłoń wybawienia z jarzma niewoli.¹⁷

Wyrażano jednocześnie potępienie dla tych, którzy zdecydowaliby się wstąpić do Legii Cudzoziemskiej i wyruszyć do Algieru. Uchwała oficerów z zakładu polskiego w Besançon głosiła:

Rada odrzuca wezwanie z oburzeniem i gwałtownie potępia zawczasu tych, co by się do Afryki udali [...]. Niech się wyrzekają ojczyzny. Polska wolna ich synami nie nazwie.¹⁸

Echa tej sprawy, podobnie jak odgłosy innych sporów i dyskusji emigracyjnych, musiały docierać do przebywającego w tym czasie na terenie Galicji Gośławskiego. Kontekst sprawy algierskiej tłumaczy też znaczenie tytułu poematu — Polak udający się do Afryki, aby tam walczyć za obcą mu sprawę, był w oczach emigranckiej opinii właśnie owym „Odstępcą albo renegatem”, zdradzającym sprawę wolności. Destrukcja mitu Orientu, do której wiedzie w końcu poemat Gośławskiego, jest więc w tym miejscu zbieżna z tonem emigracyjnych opinii.

¹⁶ *Postępowa publicystyka emigracyjna...*, s. 16.

¹⁷ *Ibidem*, s. 36.

¹⁸ Cyt. za M. Brandys: *Koniec świata szwoleżerów*. T. 5. Cz. 2..., s. 162 i 164.

I w tym momencie — po przejściu tak długiej drogi znaczonej złudnymi nadziejami i rozczarowaniami — wracamy właściwie znów do idei obecnych w *Poezji ulana polskiego*... Obrońca Polski i wygnaniec zachował, mimo najcięższych prób, swą wiarę w ideały, w imię których stanął do walki, wyzbyty jedynie fałszywych mitów i wyobrażeń, bogatszy o doświadczenia klęski powstania i tułaczki po świecie.

Powstańcze ideały — zwątpienie, szyderstwo, ocalenie

Odstępca... jako poemat o upadku mitów ukazuje ten proces od strony jednostki, dla której wyzwalenie się od nich stanowi drogę rozwoju romantycznej świadomości. Jednym ze środków, za pomocą których dokonuje się tu destrukcja mitów, jest ironia, stanowiąca zresztą atrybut wysoko rozwiniętej świadomości romantycznej. Służy ona często ukazywaniu prawdziwego oblicza rzeczywistości, ukrytego pod maską pozorów czy fałszywych wyobrażeń, inaczej mówiąc — jest środkiem jej demitologizacji. Przykładów takich można znaleźć wiele, chociażby w cytowanych już refleksjach o postawie społeczeństwa akceptującego niewolę, o nietrwałości przyjaźni i miłości, kruchości więzów rodzinnych, despotycznym i barbarzyńskim obliczu Orientu. W taki sposób ukazane zostaje nawet powstanie listopadowe:

Piękne rączki dla kochanków
Tysiącami wiły wianków;
Wszystkie z mirtu, róż i lauru.
A szalenie, chcąc przynieść rozrywkę kochance,
Chwycił za miecz i za lancę
[...]

(s. 132)

Czasem ironia ta przeradza się wręcz w szyderstwo — i z tym właśnie wiąże się kwestia pojawiającej się interpretacji, przypisującej *Odstępcy*... szyderczy stosunek do uświęconych w romantyzmie wartości¹⁹. Wartości, o których wcześniej była mowa, istotnie zostają w pewnym momencie zakwestionowane — ale staje się tak jedynie w wypowiedziach jednego z bohaterów poematu, owego Męża w turbanie, który podaje w wątpliwość w ogóle sens patriotyzmu, poświęcenia dla ojczyzny, walki o wolność, kwestionując tym bardziej me-

¹⁹ W tym kierunku idzie interpretacja poematu m.in. w cytowanym artykule M. Giergiele-wicza: *Depresja popowstaniowa*..., *passim*.

sjanistyczną wizję dziejów i misji Polski. Niektóre wypowiedzi Męża w turbanie mają wyraźnie taki właśnie szyderczy wydźwięk:

Słuchaj! Czy tobie kiedy wydzierano duszę?
Lecz ty Polak, to pewno znasz wszystkie katusze!

(a. 149)

— to oczywiście szyderstwo (a może jednak tylko ironia?) z romantycznej ideologii cierpienia, przejawiającej się na różne sposoby, od wczesnoromantycznych cierpień miłosnych nieszczęsnych kochanków aż po zbawczą ofiarę mesjanizmu.

Wiesz zatem i znaczenie tego słowa: muszę!

[...]

Ja musiałem ją rzucić!

[...] powinnoś tak wyrzekła;

(a. 149—159)

— to szyderstwo z romantycznej gotowości do poświęceń, z rezygnacji ze wszystkiego, również z osobistego szczęścia, w imię „górných celów”, dla ojczyzny. W ten sam sposób Mąż w turbanie odnosi się do gotowości walki „Za wolność naszą i waszą”, która zgodnie z powszechną opinią cechować ma Polaka:

On, z najlepszej w świecie chęci,
Za cudzy byt się poświęci.
Za słowo: honor, co nie ma znaczenia,
Za słowo: chwała, co straciło treść!
A dziś bić się różnic nie ma:
Za Francuza, za Niemca, czy za Ibrahima,
Lub za podobne dzieciństwa.

(a. 154)

Mąż w turbanie wykazuje taki sam stosunek do idei mesjanistycznych, które każą Polakom:

[...] szukać Antypodów,
By na równi stać z Chrystusem.

(a. 154)

Czy oznacza to, że *Odstępca*... przynosi generalną krytykę czy wręcz potępienie takich postaw? ²⁰ Przytoczone cytaty bynajmniej do takiego stwier-

²⁰ Tak odczytuje to M. Giergielewicz: „[...] poświęcenie bohatera *Renegata*, który, mając zresztą zupełną świadomość swej śmieszności, staje w obronie »Afrykańców«, gnębionych przez sułtana, zostało potraktowane jako dziwactwo, rozpowszechnione niestety wśród Polaków, którym

dzenia nie upoważniają — wszystkie te przesycone szyderczą ironią refleksje wypowiedziane zostają w poemacie wyłącznie przez jednego z bohaterów — owego Męża w turbanie, i to podczas toczzonego z Młodzianem dramatycznego dialogu, w trakcie którego dochodzi do ostrego starcia sprzecznych racji. W tym też zresztą przejawia się wyraźna dialogiczność struktury poematu.

Pytania o sens poświęcenia muszą zostać postawione, nawet w tak ostrej formie — ale dopóki pozostają one w dialogicznym kontekście, stwierdzenia Męża w turbanie będą tylko pytaniami, pomimo pozornie kategorycznego ich tonu. Jego rozmówca — Młodzian wcale tych przekonań nie podziela, sprzeciwiając im się stanowczo pozostaje przy swych ideałach, tak jak narrator poematu, któremu oczywiście w żaden sposób nie możemy przypisać owych szyderczych sądów. Przytoczmy chociażby taki fragment lirycznego zakończenia poematu:

Mnie powinnoś przykuła, jak więźnia z za kraty,
Do nie twoich przeznaczeń, piękna różo polna!
Mój udział, niema rozpacz, gorzka łza utraty,
I życie bez powabu, tak, jak śmierć powolna

(s. 160)

Wystarczy porównać to z cytowaną wcześniej opinią Męża w turbanie o powinności — nie ma tu śladu ironizowania ani z niej, ani z przeznaczenia. Co ważniejsze jednak — swym wypowiedziom zaprzecza w istocie w chwili śmierci sam Mąż w turbanie, gdy w ostatnich chwilach:

[...] Ku Polsce oczyma
Zwrócił, łzy się puściły, i wzrok zastygł tam!!!

(s. 159)

Nieprzypadkowo chyba ta śmierć tak bardzo przypomina ostatnie chwile Zawiszy Czarnego ze *Śpiewów historycznych* Niemcewicza — niezłomny rycerz, będący w służbie cesarza Zygmunta, w walce toczzonej z dala od ojczyzny:

Poległ, a gdy krew dreszcz śmiertelny ścina,
Konając, lubą ojczyznę wspomina.²¹

Okazuje się, że szyderstwo w *Odstępcy...* było jedynie maską rozpacz.

droga jest każda istota uciemniona i nieszczęśliwa. Bezlitośnie szydzi Gosławski z rodaków, którym jest obojętne, za kogo walczą: »Za Francuza, czy Niemca, czy za Ibrahima, lub za podobne błazeństwa (!)«. Ich wytrwałość i waleczność godne są lepszej sprawy. Jedyną zapłatą za ich wysiłki będzie wzgarda; ale szaleńcy wbrew rozsądkowi nie ustają w walce z wiatrakami, bezcelowej i bezowocnej." (ibidem, s. 175).

²¹ J. U. Niemcewicz: *Śpiewy historyczne*. Oprac. Z. Libera. Warszawa 1948, s. 38.

Osobnego wyjaśnienia wymaga sprawa stosunku *Odstępcy*... do mesjanizmu, budząca również interpretacyjne nieporozumienia. W świetle przedstawionych wywodów nie można przyjąć tezy, że poemat przynosi krytykę i odrzucenie mesjanizmu²². Szyderczy stosunek do mesjanistycznych idei w wypowiedziach Męża w turbanie nie jest akceptowany przez narratora poematu, tym bardziej też nie można traktować tego jako autorskiego przesłania. Takiemu odczytaniu zaprzecza bowiem kontekst zarówno samych tych wypowiedzi, jak i całości utworu. Stanowią one tylko niektóre z ogniw dialogicznie ukształtowanej struktury poematu — ogniw, które zostają następnie zanegowane. Nieprzypadkowo w stosunku do powstańców-tułaczy w całym utworze powtarzają się — zwłaszcza w partiach narratorskich — należące do mesjanistycznego zasobu pojęć określenia „pielgrzym” (s. 128, 136), „męczeństwo” (s. 126, 134), „męczennicy” (s. 134, 136, 159), „wieniec męczeński” (s. 145), „męczeńska wędrówka” (s. 137), „lud męczenników” (s. 158), „męczennicy pod Grochowem” (s. 158), „krew ofiar i wielkie zmartwychwstania dzieło” (s. 132). Nie mają tu one wydźwięku pejoratywnego czy ironicznego, nie są też traktowane z dystansem. Co więcej, obraz powstania, tak jak w *Poezji ulana polskiego*..., wiąże się z sakralizacją walki Polaków, przeciwstawionej arabskiej bitwie. Pojawia się także idea Polski-Chrystusa:

Tam Naród Męczenników do krzyża przykuty,
Zaprzagnął zmartwychwstania przed obliczem świata!

(s. 157)

— zwracając się przeciwko tym, „co go krzyżowali” (s. 157). To właśnie mesjanizm nadaje również w *Odstępcy*... sens cierpieniu i poświęceniom, ponoszonym w imię wolności ojczyzny:

A krew nasza gdzie upadnie,
Perła w morzu nie przepadnie,
Cień Matki, co bez pogrzebu,
Błąka się po każdym kresie,
Odszuka ją, zabierze, pół odda niebu,
A pół nad Wisłę zaniesie!!!

(s. 158)

²² Trudno więc zgodzić się ze stwierdzeniem: „Ten sceptycyzm w stosunku do wartościowania etycznego musiał doprowadzić nieuchronnie do krytyki marzeń mesjanistycznych. Wydawały się one Gosławskiemu tem bardziej niebezpieczne, że podjął je Mickiewicz [...]”. Hasła mesjanistyczne — to piękne wykrzykniki, rzucane przez obłudnych demagogów [...]. Co innego, że klęska Polaków jest w oczach poety »wieczną zakałą nieba«; ale przekonanie to nie wykluczało zrozumienia dla rzeczywistości politycznej, którą Gosławski oceniał trzeźwo. Koncepcja poświęcenia się za ludzkość jest nierealna i wiedzie Polaków nie do triumfów, lecz do więzień i śmierci. Walki narodów zmierzają do celów, które nie mają nic wspólnego z dobrem ludzkości.” (M. Giergielewicz: *Depresja popowstaniowa*..., s. 174).

W żaden sposób nie można zatem mówić o szyderczym czy choćby tylko krytycznym stosunku poematu Gosławskiego do mesjanizmu, gdyż idee te są w nim nadal podtrzymywane, a ironia towarzysząca destrukcji kolejnych mitów bynajmniej ich nie podważa.

Wyraźnie objawia się to również w nawiązującym do *Polskiego tułacza* fragmencie poematu, stanowiącym — z wyjątkiem pierwszego z cytowanych dalej wersów — dosłowne powtórzenie słów wspomnianego wiersza:

Śmieszni! każdy dumnie głosi,
 Że w swych piersiach kraj unosi;
 Że ta jego pierś i głowa,
 Jest to Arka Narodowa,
 Której ziemia winna cześć.
 A dziś tę tułaczą głowę,
 Te świętości narodowe,
 Nagie przez świat musi nieść.

(s. 132—133)

Nawiązania tego nie można traktować jako wyrazu ironicznego stosunku do mesjanizmu, gdyż kontekst, w jakim znajduje się fragment, świadczy o czymś przeciwnym²³. Poprzedza go bowiem opis tych, którym „dźwięk kajdan”:

Znów tak dźwięcznie, znów tak mile
 Znaną sercom nutą brzmi.

(s. 132)

Przeciwstawiona zostaje im właśnie owa:

[...] mała garść szaleńców,
 Co nie widzieć czego chcą,
 [...] Poszli przez rozstajne drogi
 Potępione pędzić dnie.

(s. 132)

„Szaleńcami” są oni jednak dla tych właśnie, którym miła jest niewola — dla nich też oczywiście są oni „śmieszni”. A więc to nie negacja, lecz podjęcie mesjanistycznych idei z *Poezji ulana polskiego...*, cyklu wydanego przecież we wspólnej, dwutomowej edycji zawierającej także fragment *Odstępy*... To nie kompromitacja ideałów — lecz kompromitacja i oskarżenie tych, którzy je zdradzają, którzy nie potrafią docenić poświęceń oraz ofiary złożo-

²³ Tak widzi to natomiast M. Giergielewicz: „W *Polskim tułaczu* [Gosławski] uwydatniał jeszcze swoje zasługi [...]. W *Renegacie* natomiast mówi z ironią o garści szaleńców, którzy opuścili ojczyznę nie wiadomo po co, którzy, nie licząc się z tem, że nikt odmiany nie pragnie, snują marzenia o walce.” (ibidem, s. 175).

nej przez obrońców ojczyzny i wygnańców. Owe „górne cele”, choć zdają się przynosić same klęski i rozczarowania tym, którzy wszystko dla nich poświęcili, nie tracą wartości w oczach narratora poematu i tych wszystkich, którzy znosząc cierpienia nadal pozostają wierni swym ideałom, tych, z których:

[...] każdy [...] jest Polski obrońca,
I każdy kocha swój kraj!
Ale tylko nie tak modnie,
Romansowo i wygodnie [...]

(a. 133)

Do tych, którzy nie potrafią pojąć „Polski obrońców”, rzucając za to na nich różne oskarżenia, narrator zwraca się w końcowej części poematu:

O! zaprzestańcie oszczerce!
Taką mową duszę truć!
Jedna Polska jest na świecie,
Jedno tylko polskie serce
I łza, a wy nie możecie
Polskich cierpień czuć!

(a. 158)

Wartości, o których mowa, zostają ocalone, pomimo rozczarowań i upadku mitów. Wierny pozostaje im Młodzian z *Odstępcy*... Odnajduje je znów w chwili śmierci Mąż w turbanie — a może raczej wtedy dopiero ujawnia swe przywiązanie do nich, gdyż pod maską szyderstwa cały czas pozostawały one ukryte w jego sercu. Zyskują one także sankcję narratora poematu.

Odstępca... jest więc poematem o procesie upadku mitów, oznaczającym dla podmiotu i bohaterów utworu konieczność utraty złudzeń i rozczarowań — i jednocześnie o ocaleniu ideałów, stanowiących najwyższą wartość dla tych, którzy w ich imię poświęcili wszystko dla ojczyzny. Taka droga romantycznego bohatera, poszukującego sensu życia, przechodzącego serię wątpliwości i rozczarowań, częsta była w literaturze tego okresu, poczynając już od *Fausta*. W literaturze polskiej cechą wyróżniającą takiego bohatera było właśnie odnalezienie sensu życia w poświęceniu dla ojczyzny. Tak było w przypadku Konrada z *Dziadów* cz. III Mickiewicza, tytułowych bohaterów *Wacława dziejów* Garczyńskiego i *Kordiana* Słowackiego, a także *Tęsknoty* Gosławskiego. *Odstępca*... przynosi następny akt tych poszukiwań i rozczarowań (choć następuje to niezupełnie zgodnie z chronologią powstania tych utworów — *Odstępca*... jest mniej więcej rówieśnikiem *Wacława dziejów*, *Kordian* powstał nieco później). Jeśli w tamtych utworach poświęcenie dla ojczyzny było punktem dojścia, znalezieniem sensu życia, końcem drogi poszukiwań i rozczarowań, to w *Odstępcy*... ono właśnie staje się przedmiotem wątplenia. Wiele wyobrażeń z tego kręgu okazuje się bowiem fałszywymi

złudzeniami, bezpodstawnymi mitami, choć pokładano w nich wiarę. Z tej próby pojęcia „ojczyzna” i „patriotyzm” wychodzą oczyszczone ze wszystkiego, co było w nich fałszem, złudzeniem, mitem zaciemniającym rzeczywistość i utrudniającym prawidłową jej ocenę. Wartości, które poddano najcięższym próbom, ocalone zostają ze zwątpienia i rozpacz. Poemat mówi więc o rozczarowaniach, ale i o ponownym odnalezieniu sensu egzystencji w idei ojczyzny, nawet jeśli zdawałoby się, że wszystko przemawia przeciwko temu, co dla niektórych zdaje się nawet szaleństwem.

Jest to zatem poemat o rozwoju romantycznej świadomości, szczególnie o tym jego etapie, wynikającym już z doświadczeń powstania listopadowego i jego klęski. Ten proces uwidoczniony został na przykładzie postaci bohaterów poematu, ale najpełniej objawia się w ewolucji jego narratora, od wstępnej sytuacji pożegnania, rozstania z krajem i najbliższymi, przynoszącego pierwsze rozczarowania w zderzeniu mitów z rzeczywistością, aż po zakończenie. Razem z ewolucją świadomości podmiotu zmienia się jego postawa — od depresji, chęci ucieczki, do odzyskania równowagi, powrotu do wyznawanych wartości i ideałów, nadających życiu sens. Choć traci on złudzenia, choć zburzone zostają mity, w które wierzył — a był to przecież niełatwy proces — stają mu się one w końcu niepotrzebne, potrafi się bez nich obejść, odnaleźć się w zdemitologizowanej rzeczywistości. Wartości i ideały, w które pomimo wszystko wierzy, stają się jego ocaleniem.

Nasuwa się tu jednocześnie kwestia relacji narrator — bohater. Tak jak w innych poematach Gosławskiego, mamy tu do czynienia z pewnym szczególnym związkiem pomiędzy narratorem a bohaterem — w tym przypadku Młodzianem, stanowiącym wręcz jego *alter ego*. Ma to swe konsekwencje w strukturze poematu. Tak jak w *Podolu* i w *Tęsknocie* — również tu część liryczna, obejmująca przede wszystkim początek i zakończenie poematu oraz fragmenty poszczególnych jego części, stanowi liryczną kondensację całości utworu. Warstwa epicka jest jej rozwinięciem, fabularną projekcją wyobrażeń narratora, wyrażonych zarówno w jego bezpośrednich refleksjach, jak i poprzez wydarzenia oraz przeżycia bohaterów poematu. Początek i zakończenie tworzą liryczne ramy, w których mieści się już streszczenie i podsumowanie wątku fabularnego, a on z kolei jest epickim rozwinięciem partii lirycznych.

Wskazać tu trzeba jeszcze jeden rys poematu, stanowiący wyraźny punkt odniesienia do całej twórczości Gosławskiego. Mowa oczywiście o przywiązaniu i tęsknocie za Podolem, co uzyskuje szczególny wyraz w dumce *Gdyby orłem być...*, którą bohater poematu wygłasza w niecodziennej scenerii afrykańskiej pustyni. Utwór ten zdobył wnet ogromną popularność w ode-
rwanu od całości poematu, stając się jednym z najbardziej znanych liryków Gosławskiego i ugruntowując jego sławę podolskiego poety²⁴. W jej zwrot-

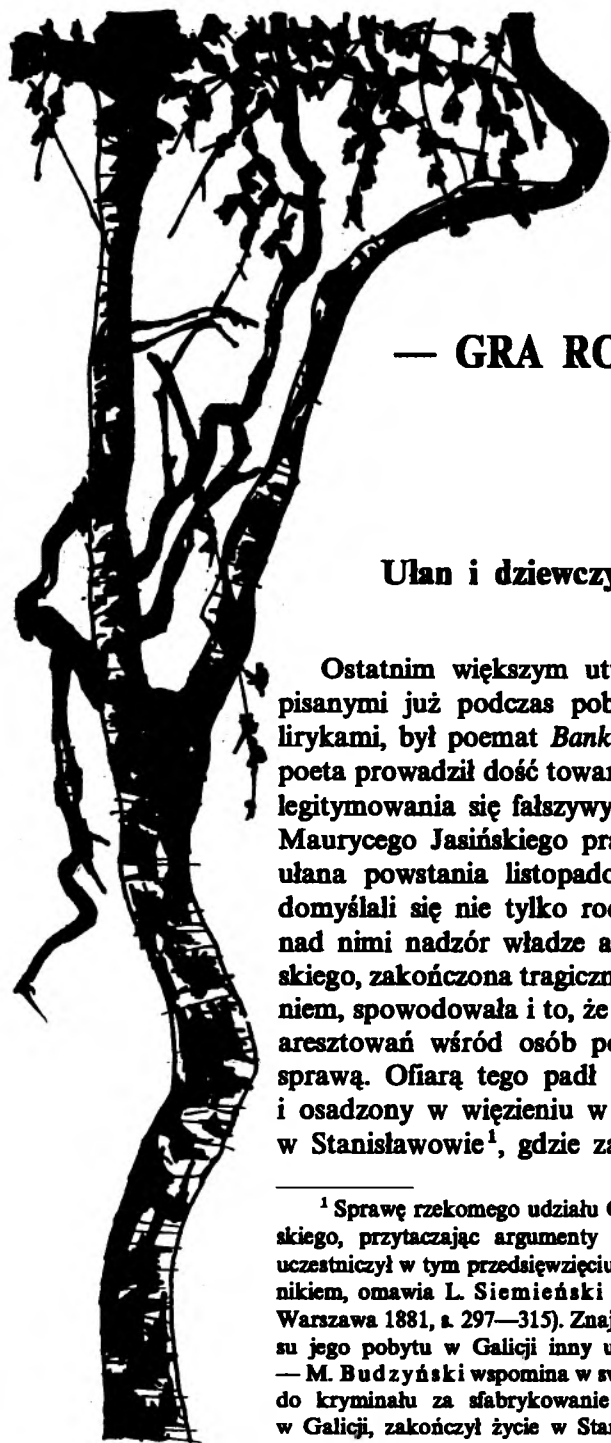
²⁴ O popularności dumki piszą nawet autorzy nie przyznający całemu poematowi żadnych wartości artystycznych, m.in.: „[...] fantazja *Odstępca albo renegat*, niewielkiej wartości literackiej,

kach również zawarta jest jakby liryczna esencja całego poematu, będącego przecież poetycką skargą i spowiedzią wygnańca, tęskniącego za rodzinną ziemią, za najbliższymi, za utraconą krainą młodości, o której marzy:

Gdyby orłem być!
Lot sokoła mieć!
Lotem orlim lub sokolim,
Unosić się nad Podolem.
Tamtem życiem żyć.

(a. 143)

utwór, którego jedna tylko wkładka, dumka *Gdyby orłem być, lot sokoli mieć* zyskała popularność." (H. Galle: *Maurycy Gosławski*. W: *Wiek XIX. Sto lat myśli polskiej*. T. 3. Warszawa 1907, s. 381); „W utwór wpłata polotną i powszechnie niegdyś śpiewaną piosenkę *Gdyby orłem być*.” (S. Windakiewicz: *Romantyzm w Polsce*. Kraków 1937, s. 24). Natomiast Dr Antoni J. [Rolle] tak pisze o dumce Gosławskiego: „Takiej popularności żadna piosnka u nas nie dostąpiła; wszędzie jej było pełno: w ubogich zaściankach, po bogatych dworach szlacheckich, nawet w pałacach śpiewano ją w chwili przebudzenia się zamięłowania do swojszczyzny. [...] Śpiewano je nie wiedząc, kto jest ich autorem, a śpiewano je dlatego, że odpowiadały wewnętrznym usposobieniom ogółu szlacheckiego.” (Idem: *Maurycy Gosławski. Szkic biograficzny*. „Przewodnik Naukowy i Literacki” 1874, s. 109—110).



BANKO — GRA ROMANTYCZNYCH KONWENCJI

Ulan i dziewczyna — degradacja mitu

Ostatnim większym utworem Gosławskiego, poza pisanymi już podczas pobytu w więzieniu drobnymi lirykami, był poemat *Banko*. Ukrywający się w Galicji poeta prowadził dość towarzyski tryb życia, toteż mimo legitymowania się fałszywym paszportem na nazwisko Maurycego Jasińskiego prawdziwej tożsamości byłego ulana powstania listopadowego i obrońcy Zamościa domyślali się nie tylko rodacy, ale także roztaczające nad nimi nadzór władze austriackie. Wyprawa Zaliwskiego, zakończona tragicznym w skutkach niepowodzeniem, spowodowała i to, że również w Galicji doszło do aresztowań wśród osób podejrzanych o związki z tą sprawą. Ofiarą tego padł też Gosławski, aresztowany i osadzony w więzieniu w Zaleszczykach, a następnie w Stanisławowie¹, gdzie zaraziwszy się tyfusem zmarł

¹ Sprawę rzekomego udziału Gosławskiego w partyzantce Zaliwskiego, przytaczając argumenty świadczące o tym, że poeta nie uczestniczył w tym przedsięwzięciu i był jego zdecydowanym przeciwnikiem, omawia L. Siemieński (*Biografie*. W: Idem: *Dzieła*. T. 2. Warszawa 1881, s. 297—315). Znający osobiście Gosławskiego z okresu jego pobytu w Galicji inny uczestnik powstania listopadowego — M. Budzyński wspomina w swym pamiętniku: „Wzięty następnie do kryminału za sfabrykowanie sobie metryki, jako urodzonego w Galicji, zakończył życie w Stanisławowie [...]” (Idem: *Wspom-*

17 listopada 1834 r. Poemat *Banko* pozostał więc ostatnim utworem podolskiego poety, w pewnym sensie sumującym jego dorobek i jednocześnie zapowiadającym nowe tendencje i możliwości twórcze, którym nie dane już było się zrealizować. W poemacie tym odnajdujemy tematy i obsesje obecne w poprzednich utworach, ale pojawia się też wiele nowych motywów². Posługując się terminologią gry w karty, która w utworze tym pojawia się wielokrotnie w funkcji metaforycznej, poczynając od samego tytułu³, powiedzić można, że chociaż poeta bierze do ręki tę samą talię, to zupełnie inny jest tu rozkład kart i obowiązują nowe reguły gry.

Dostrzec można to już przypatrując się strukturze gatunkowej poematu. Charakterystyczne dla *Podola*, *Tęsknoty* i *Odstępcy* było oparcie całości na strukturze lirycznej, w którą wpisana została warstwa epicka lub dramatyczna, całkowicie jednak tej pierwszej podporządkowana. W porównaniu z nimi *Banko* posiada najsilniej rozwiniętą strukturę epicką, którą tworzy zasadniczy w toku fabularnym wątek romansowy. Tak jak w poprzednich poematach, pojawiają się tu sceny dramatyczne oraz partie liryczne, w przeciwieństwie jednak do wcześniejszych utworów tutaj zostały one podporządkowane strukturze epickiej.

Przyjrzyjmy się więc najpierw owemu wątkowi romansowemu. *Banko* rozpoczyna się sceną pożegnania wyruszającego w bój ułana i dziewczyny. To obraz kluczowy dla całego poematu, przynoszącego w dalszym toku demitologizację romansowego wątku ze wszystkimi tego konsekwencjami. Motyw ten był bardzo popularny w poezji oraz w pieśniach okresu powstania listopadowego, obejmował właściwie cały splot romantycznych mitów — miłości, wierności aż po grób, ułańskiego, rycerskiego etosu, żołnierskiej powinności i poświęcenia osobistego szczęścia w imię dobra ojczyzny⁴. Motyw ten poja-

nienia z mojego życia. W: *Pamiętniki spiskowców i więźniów galicyjskich w latach 1832–1844*. Oprac. K. Lewicki. Wrocław 1954, s. 112). O pobycie Góslawskiego w więzieniu, śmierci i pogrzebie poety pisze szeroko we wstępie do lipskiego wydania zbiorowego jego poezji L. Zienkiewicz, cytując listy i relacje osób będących świadkami tych wydarzeń.

² Również ten poemat dawniejsi badacze interpretowali jako ilustrację faktów z życia poety, co pozwalało omijać problemy natury literackiej. Przykładem może być sąd S. Zdziarskiego: „Utwór ten — to autobiografia poety od dni listopadowych do zerwania z kochanką, autobiografia jak najwierniejsza — dalszy niejako ciąg *Tęsknoty*.” Idem: *Maurycy Góslawski. Zarys biograficzno-literacki*. Petersburg 1898, przedruk w: Idem: *Szkice literackie*. Lwów 1903, s. 162.

³ Jak pisze S. Zdziarski, „tytuł zaś ten poszedł od gry w diabła, rozpowszechnionej w obozowym życiu” (ibidem, s. 163).

⁴ Jak pisze T. Kostkiewiczowa: „Jednym z najłatwiejszych sposobów wywoływania patriotycznych wzruszeń [...] okazał się powielany w dziesiątkach wierszy stereotyp ułana i dziewczyny żegnającej lubego przed wyruszeniem w bój. Sytuacja ta wzruszała już czytelników wierszy z okresu insurekcji kościuszkowskiej, eksploatowana była potem w licznych dumach i jako dziedzictwo sentymentalne powtarzała się w poezji powstania listopadowego i styczniowego.” (Eadem: *Tradycja sentymalizmu w poezji epoki romantycznej*. W: *Problemy polskiego romantyzmu. Seria trzecia*. Red. M. Żmigrodzka. Wrocław 1981, s. 156).

wiał się zresztą już wcześniej w *Poezji ułana polskiego...* Gosławskiego, w *Odzyskaniu*, gdzie szczęśliwy finał — powrót ułana i powitanie z dziewczyną — łączy się z wyobrażeniem momentu ponownego wyruszenia w bój, a także w *Chorągiewce*, przynoszącej scenę pożegnania i opis późniejszego oczekiwania dziewczyny na powrót zaginionego ułana. Wcześniej jeszcze scena pożegnania młodej pary w obliczu zagrożenia ojczyściej ziemi najazdem tureckim pojawiła się w *Podolu*, gdzie również w wątek miłosny wplecione zostały motywy związane z etosem rycerskim.

Scenę pożegnania ułana i dziewczyny, otwierającą poemat *Banko*, cechuje daleko posunięty konwencjonalizm, który niewątpliwie służy uwydatnieniu intencji jej demitologizacji. Typowy jest obraz ułana, który:

Kłęczał przed nią, i ze łzami
Całował jej drogą dłoń;
Żegnał ją — a za wrotami
Czekał i rżał wrony koń.

(a. 165)

Konwencjonalny jest dialog obojga:

„Zoro moja! bywaj zdrowa!”
„Bądź zdrow! bądź zdrow! luby mój!”
[...]

(a. 165)

oraz wzajemne zapewnienia o miłości i wierności:

„Więc ty będziesz mię kochał? Powiedz, mój jedyny!”
— „Zoro! wiecznie, równo z krajem!”

(a. 167)

Mit romantycznej miłości zostaje w poemacie rozbity i sprowadzony do dwóch przeciwstawnych wersji, które konfrontowane są ze sobą podczas sceny w ułańskim obozie. Wersję pierwszą, o sentymentalnym rodowodzie, reprezentuje Władysław, ów ułan z początkowej sceny pożegnania, który „nucił zadumany”:

Ach! kiedyż się skończą boje?
A Bóg Zorę ujrzeć da? —

(a. 172)

Przeciwieństwo tej sentymentalnej postawy Władysława stanowi przedstawiony tu drugi model miłości, będący programowym zaprzeczeniem przysięg wierności i pamięci, składanych podczas owego pożegnania. Współtowarzysze z obozu dają Władysławowi cały wykład „ułańskiej filozofii miłości” — zamiast składania przysięgi, że będzie się „kochać wiecznie”, kocha się „tymczasowo”,

„póty szczerze, póki tylko na kwaterze” (s. 174). Hubertowi mylą się dawne kochanki, „bo to już dawno, trzy miesiące prawie” (s. 174), a pamiątek w postaci kosmyków włosów posiada „bez liku”. Gdy któraś z kochanek pragnęła od niego przysięgi, że będzie „wiecznie ją kochał”, składała ją:

[...] na piękność jej lica
I na światło księżycy.

(s. 175)

W razie czego Hubert stwierdza:

Napiszę jej, żem zginął, i skończone rzeczy!

(s. 175)

Co więcej, podkreśla nawet, że:

Najjawniejsze stąd korzyście,
Kiedy kochasz dwie.

(s. 179)

Wbrew romantycznym konwencjom jest to więc miłość traktowana nie jako głębokie i trwałe uczucie, lecz tylko przelotny, okazjonalny i nietrwały romans⁵. Okazuje się, że ułan z tak częstych w romantycznej poezji scen pożegnania z dziewczyną wnet ją pewnie zapomni, składając przysięgi wiecznej miłości z góry zakładając, że ich nie dotrzyma, a te same słowa będzie powtarzał następnym kochankom.

Mit romantycznej miłości nie zostaje tu jednak zupełnie zburzony tak długo, jak długo Władysław potwierdza go — choćby tylko on sam jeden — swoją postawą. A jednak — pomimo że broni się przed namowami kolegów zachęcających go do przyjęcia i stosowania na co dzień ich „ułańskiej filozofii”, pozostając nadal pod presją mitu przez długi czas, w końcu wreszcie i on mu zaprzeczy. Oto już w więzieniu, dokąd trafił po przegranej bitwie, Władysław uświadamia sobie, że istotnie — kocha dwie. Obok Zory pojawia się obraz Laury, która opiekowała się nim, gdy leżał ranny. Chociaż na razie stosunek do obydwu ma charakter sentymentalny, to już w tym momencie mit zostaje zdecydowanie podważony. Władysław zbliża się w ten sposób do postawy

⁵ O negacji Mickiewiczowskiego wzorca Gustawa pisze M. Zielińska: „Podobne zaprzeczenie mitologii mickiewiczowskiej (choć bez pozytywnego programu) znajdujemy w poemacie *Banko* Maurycego Gosławskiego, któremu już w 1833 r. [...] dane było owo szczególne przeżycie upadku mitu, rodzące się w konfrontacji z krajową rzeczywistością. Poemat *Banko* szyderczo degraduje wzorce mickiewiczowskie, odbierając mityczne znaczenie zarówno historii Gustawa, jak też dziejom powstania. Rzeczywistość, z jaką przychodzi zetknąć się bohaterowi tego utworu, wprowadza nieustannie zgrzytliwy dysonans pomiędzy projektem czynów zawartym w romantycznej poezji a ich życiowym wykonaniem.” Eadem: *Mickiewicz i naśladowcy*. Warszawa 1984, s. 205.

swych dawnych współtowarzyszy-ułanów i narrator z ironią może teraz przytoczyć jego słowa:

Ja nie kocham obu ich;
Bo dwie kochać, mówią, grzech,
Lecz ja kocham każdą z nich!

(s. 190)

Cała ta scena z monologiem wewnętrznym Władysława przedstawiona została tu właśnie z ironicznym dystansem, jak chociażby w świetnie zarysowanym geście bohatera zakrywającego „za karę” portret Zory, w której wzroku dopatruje się podejrzliwości. To samo dotyczy uwag Władysława o ukraińskiej dumce, mówiącej właśnie o dwóch kochankach. Podziwia on więc mądrość ukrytą w starej ludowej pieśni:

Ta mądrość człowiekowi czasem się i nie śni,
A dumka o wszystkim wie!
Niechaj żyje pieśń rodzinna,
Ukraińska dumka gminna!

(s. 190)

Ironiczna intencja nie samej tej wypowiedzi, ale umieszczenia jej w określonym kontekście poematu staje się oczywista, jeśli weźmiemy pod uwagę stosunek romantyków do pieśni ludowych i ówczesne poglądy na ich miejsce oraz znaczenie w kulturze narodowej.

Uczucia Władysława ulegają zdecydowanej przemianie, kiedy uświadamia sobie, że do jednej „go wiodło serce, tam wiązało słowo” (s. 195). Z tą chwilą, gdy w sercu Władysława miejsce Zory, z którą łączyła go już tylko złożona w chwili rozstania przysięga, zajęła Laura, zanegowane zostają zasadnicze dla mitu miłości romantycznej wartości — stałość (miłość aż po grób) i wierność. Uczucia okazują się zmienne, nie są w stanie przetrwać próby czasu i oddalenia.

Odrzucenie mitu zostaje potwierdzone dalszym rozwojem wątku romansego, Władysław odwiedza Laurę, wyznając jej, że to ją właśnie teraz kocha, nie Zorę, z którą nie pragnie już kontaktu, nawet list do niej obiecuje napisać najwcześniej „za cztery tygodnie” (s. 201). Co prawda danego słowa nie złamał:

Wierny przysięgom, nie sobie,
Zmienił serce, nie słowo.

(s. 206)

I znów w takim przedstawieniu sytuacji dopatrzeć się można ironii, gdyż bohater pozostaje „wierny przysięgom, nie sobie” i danego słowa dotrzymuje tylko dlatego, że Laura nie uległa jego namowom. Wreszcie to właśnie Zora „dla jego szczęścia i jego się zrzekła” (s. 206). Jak widać, Władysław nie

przypomina ułanów znanych z innych poetyckich scen pożegnań — niepodobna, by tak postąpić mogli bohaterowie *Podola*, *Choraągiewki* czy *Odzyskania*. Każdy z nich bowiem, jeśli nie zginął w boju, nie został uwięziony lub wygnany na tułactwo, powracał wierny, z nie zmienionym przez czas i oddalenie sercem.

Nieco inaczej prezentują się bohaterki poematu, choć ich postępowanie także nie mieści się już w ramach tradycyjnego mitu romantycznej miłości ułana i dziewczyny. Oto Zora już na wstępie, żegnając odjeżdżającego Władysława, deklaruje sama, że gotowa byłaby zrzec się go, gdyby pokochał inną, byleby tylko był szczęśliwy i wyznał jej całą prawdę — oczywiście takie sugestie wywołują jego gorące oburzenie. W końcu rzeczywiście Zora zwalnia go z danego słowa, zamierzając iść do klasztoru. Przyznać trzeba, że taka gotowość zrzeczenia się własnego szczęścia, i to nie w imię ojczyzny, co było usprawiedliwionym wyjątkiem, nie bardzo mieści się w romantycznym pojęciu miłości, która choć skłonna do wielkich poświęceń, nie była jednak gotowa zaprzeczyć samej siebie.

W postępowaniu Zory można się więc także dopatrywać demitologizacji romantycznej miłości wskutek doprowadzenia do skrajności tej właśnie jej cechy, jaką była gotowość do poświęcenia wszystkiego dla ukochanej osoby. Istotnie Zora jest tu wzorem wierności, poświęcenia i gotowości do zrzeczenia się wszystkiego dla szczęścia swego ukochanego, nawet jego samego — do tego stopnia, że jej postawa zachęca wręcz Władysława do takiego właśnie postępowania, jakie ukazuje bieg wydarzeń w poemacie. W tak przedstawionym postępowaniu bohaterki dopatrywać się można również sporej dozy ironii, o czym świadczy zresztą finał poematu.

Nieco inaczej ukazana została Laura, której postawa sprowadza się do uznania ponad wszystko powinności, określanej przez Władysława jako „ciężkie słowo”, przez nią zaś — jako „święte i konieczne” (s. 204). W imię tej powinności uznaje ona:

Ja nieszczęśliwa być mogę,
Lecz nie będę winna!

(s. 204)

— i każe mu zgodnie z danym słowem powrócić do Zory. Jest więc Laura wzorem cnoty, wierności i honoru, jednak także w tym przypadku pojawia się ironiczny dystans, choć nie sformułowany werbalnie przez narratora, lecz wynikający z całego kontekstu fabuły poematu. Namawiając Władysława do powrotu do Zory, Laura w istocie niczego nie musi się wyrzekać, raczej — pozbywa się kłopotliwego problemu.

Romansowy wątek poematu Gosławskiego stanowi również ironiczną replikę balladowego schematu fabularnego *Świtezianki*. W obydwu utworach już na wstępie pojawia się zapowiedź kulminacyjnego punktu — złamania przysięgi składanej dziewczynie. W balladzie Mickiewicza zapowiedzią tą jest

przestroga udzielona strzelcowi, w *Banko* — przeciwnie, jest nią deklaracja Zory, że gotowa jest wyrzec się ukochanego dla jego szczęścia. Podobna dwuznaczność cechuje postępowanie obydwu bohaterów — Świtezianki, prowokującej strzelca do zdrady, i Zory, podsuwającej Władysławowi myśl o takim postępowaniu. Obydwaj bohaterowie ulegają tej pokusie, choć zamiary i tak nie zostają spełnione — strzelec podążając za zjawą w ton jeziora, poznaje w niej swoją tajemniczą kochankę, Władysław oświadczając swą miłość Laurze nie doznaje oczekiwanego przyjęcia, w obydwu przypadkach mamy jednak do czynienia z faktycznym złamaniem przysięgi. Konsekwencje tego są różne — strzelca spotyka zapowiedziana kara, podczas gdy Władysław zostaje w końcu zwolniony przez Zorę z danego jej słowa. Sam sens przysięgi — której złamanie prowadziło w balladzie zgodnie z rygorami ludowej moralności do potępienia winnego — zostaje tu podważony, skoro już w momencie jej składania Władysław zostaje w istocie zwolniony z obowiązku jej dotrzymania. Wyklucza to jednocześnie już na samym wstępie możliwość tragicznego rozwoju akcji — konflikt pomiędzy powinnością dotrzymania przysięgi a uczuciem bohatera zostaje z góry zanegowany.

Cały wątek romansowy traktowany serio byłby niezbyt ciekawym melodramatem, gdyby nie ironiczny dystans między narratorem a światem przedstawionym. W pełni ujawnia się on w zakończeniu poematu. Wcześniej — po odmowie Laury — melodramatyczna akcja osiąga kulminacyjny punkt. Wszyscy troje pozostają nieszczęśliwi:

Trzy młode, piękne serca, co dla szczęścia biły,
Owiał oddech trucizny w święte imię cnoty;
I trzy piersi żyjące są jak trzy mogiły,
Jak trzy urny pamiątek, żalów i tęsknoty.

(a. 206)

Nieoczekiwane zakończenie całej romansowej historii następuje w momencie, gdy narrator powiadamia czytelnika o cierpieniach Zory:

Długą męką tęsknoty, w serca tajemnicy
Zniszczało źródło życia, i zgasła dla świata
Promienista jej dusza, a oko dziewczycy,
Niezlomna jak nieszczęście, czarna jak utrata,
Miała zamknąć klasztoru ordzewiała krata.
I na długo? Na wieki! O! nie! za pół roku
Znowu barwą różową świat zabłysł jej oku,
Poszła za męża! A Laura? Także!

Nieszczęśliwy!

Któż rany jego serca głębokie uleczy? —
Niech się państwo nie troszcza, to niewielkie dziwy,
Poszedł banko o trzecią, i skończone rzeczy.

(a. 207)

W ten sposób wątek romansowy ujęty został jakby w nawias ironii, zakwestionowano powagę oraz autentyczność uczuć i przeżyć bohaterów poematu — ku temu zresztą zmierza konsekwentnie ironiczny ton przeważającej części toku narracji. Ale dotyczy to przecież nie tylko bohaterów poematu oraz ich sercowych perypetii — przekreślono w ten sposób cały rozdział romantycznej literatury obracającej się wokół tego rodzaju problematyki — nieszczęśliwej miłości, zdrady itd. od Wertera i Gustawa poczynając, by nie wspomnieć już ich sentymentalnych poprzedników. Dokonana za pomocą ironii demitologizacja konwencjonalnego wątku pożegnania ułana i dziewczyny unieważnia całą tę problematykę — przynajmniej w takim właśnie ujęciu — jako temat literacki przebrzmiały w sytuacji polistopadowej. Odrzucone zostają obrazki czulego pożegnania i miłosnych przysięg, szczęśliwego powrotu ułana lub opłakującej jego śmierć dziewczyny, jako zbyt zbanalizowane i skonwencjonalizowane. Dotyczy to również *Tęsknoty*, osnutej przecież także wokół wątku nieszczęśliwej miłości. W ten sposób *Banko* staje się rozrachunkiem nie tylko z mitem romantycznej miłości ucieleśnionym w wątku pożegnania wyruszającego w bój ułana i dziewczyny, ale także z całym etapem rozwoju literatury romantycznej.

Ułański etos pod obstrzałem ironii

Demitologizacja wątku pożegnania ułana i dziewczyny, jaką poemat Gosławskiego przynosi czytelnikowi, odnosi się nie tylko do będącego jego częścią składową mitu romantycznej miłości. Dotyczy to również ułańskiego, rycerskiego etosu, który w kreślonych przez romantycznych poetów scenach pożegnania nabierał mitycznego charakteru.

W *Poezji ułana polskiego...* etos ten obejmował gotowość do poświęcenia wszystkiego, nawet własnego życia, dla ojczyzny, chęć bezkompromisowej walki o wolność, przynoszącej zwycięstwo lub śmierć. Taka postawa deklarowana jest i w tym poemacie. Władysław wyruszając do boju stwierdza, że wzywa go:

[...] konieczność,
Ciężka, lecz święta, bo kraj [...] (s. 168)

Przeciwstawiona zostaje temu wyraźnie *Duma* otwierająca część trzecią poematu zatytułowaną *Obóz ułański pod Warszawą*. Wprowadza ona zupełnie inny nastrój, bliższy raczej takim pieśniom, jak *Idzie żołnierz borem, lasem...*,

P O E Z Y E
MAURYCEGO GOSŁAWSKIEGO.

Z PRZEDMOWĄ

PRZEZ

LEONA ZIENKOWICZA.

PIERWSZE WYDANIE ZBIOROWE I ZUPEŁNE.

LIPSK:
F. A. BROCKHAUS.
—
1864.

niż przepelnionym żołnierskim zapalem i wezwaniami do walki pieśniom powstańczym. Jest to bowiem skarga:

Nie mam nic swego na świecie,
Wszystko cudze, co gdzie mam;
Stary ojciec dał mi zbroję
Mówiąc: synu, woła kraj!
Idź! to życie już nie twoje,
Ojczyźnie je twojej daj!
Masz konika, niech cię wiezie,
Rzekła matka, idź na bój,
Gdzie o kraj wrą krwawe rzezie,
Dowiedź, synu: żeś syn mój!

(s. 171)

Wyruszenie do walki nie wynika ze świadomej, przemyślanej decyzji czy też porywu emocjonalnego uniesienia — trudno tu dopatrzeć się śladu własnej woli opuszczającego dom rodzinny ułana, jest tylko poddanie się nieuniknionej konieczności. Następuje więc zderzenie ideałów, niejako narzuconych jednostce przez społeczność i tradycję przekazywaną w rodzinie kolejnym pokoleniom, i indywidualnego losu ludzkiego, którego tragizm przypomniany zostaje w scenie pożegnania ułana z odprowadzającym go rodzeństwem:

Po westchnieniu, po łzie dali,
Mówiąc: „bracie, zginiesz gdzieś!”

(s. 172)

Nie tęskni on za bitwą, jak bohaterowie *Poezji ułana polskiego*... — przeciwnie, wzdycha: „Ach! kiedyż się skończą boje?” (s. 172). Nie jest to negacja patriotycznych ideałów, poświęcenia dla ojczyzny, sensu walki o wolność, lecz sprowadzenie ich do jednostkowych, czysto ludzkich odczuć i przeżyć. W ten sposób dokonuje się już wyraźne podważenie etosu ułańskiego, a raczej jego mitu.

Demitologizacja ułańskiego etosu dokonuje się jednak w tym poemacie bardziej konsekwentnie w inny sposób. Sceny w obozie prezentują swoistą „ułańską filozofię życia”, której wykład znaleźć można w wypowiedziach współtowarzyszy Władysława. Hubert wykłada swą teorię miłości, a następnie filozofię życiową człowieka, któremu w każdej chwili w oczy zagląda śmierć, toteż powinien kierować się zasadą:

Co użyte to, to nasze;
Dzisiaj bracia żyjem [...]

(s. 176)

Tak więc etos ułański znany z *Poezji ulana polskiego*... przepojony patosem, akcentujący gotowość do poświęceń i oddania życia za kraj, do walki na każde zawołanie, oraz wierność danemu słowu — jest tu zastąpiony etosem diametralnie innym, stawiającym na pierwszym miejscu filozofię użycia i chwytania chwili, niestałości w miłości, a raczej w miłościach.

Ujęcie takie zostaje tu dobitnie wzmocnione podszytym subtelną, lecz wyraźną ironią finałowym akcentem sceny w obozie ułańskim. Chodzi o śmierć Huberta. W *Poezji ulana polskiego*... żołnierz ginął na polu walki, a jeśli ocalił życie po przegranej bitwie, to czekał go los więźnia, zesłańca lub tułacza. Tymczasem *Banko* przynosi scenę śmierci Huberta, głównego wyznawcy owej „ułańskiej filozofii życia”, nie na polu bitwy, lecz podczas suto zakrapianej zabawy, trzymającego w dłoniach nie oręż, lecz kielich, nie w walce o Polskę, lecz przy wznoszeniu za nią toastu:

Młody Hubert, w rękę z szklanką,
Nie uśpiał już domówić zaczętego: banko!
On wznosił świętej Polski zdrowie;
Ledwie „ban” z ust mu wyszło, a czaszki na głowie
Już nie było. [...]

(s. 180)

Kryje się w tym ironia nie pozostawiająca żadnych wątpliwości co do wymowy całego poematu. Ironią zresztą podszyty jest opis tej śmierci:

[...] jak piorun z rykiem grzmotu,
Wleciał granat do namiotu.
Wróg niewinnych rozrywek i miłej igraszki,
Pękl — rozbił sześć butelek i zsadził trzy czaszki.

(s. 180)

W taki sposób kwituje narrator ten rozdział poematu:

O! w obozie kończyć życie
Pijąc: niechaj żyje kraj!
Jest to kończyć należycie;
Ach tak Boże! i nam daj!

(s. 180)

To już nie próba przewartościowania ułańskiego etosu, przesunięcie akcentów czy zastąpienie jednej jego wersji inną. To konsekwentne rozbicie mitu ironią, prowadzącą do jego zaprzeczenia.

Gra o Polskę, czyli na wyżynach romantycznej ironii

Cały rozdział zatytułowany *Polska w banku* stanowi satyryczny opis przebiegu powstania listopadowego i postawy jego przywódców, przesycony celną ironią, utrzymany również w metaforyce gry, toczącej się tym razem o wysoką stawkę, bo o niepodległość Polski:

Pocziwi nasi przodkowie
Dobre mieli serce;
Przegrali Matkę Polskę [...]
I największą część przegrali
W faraona do Moskali.
W potomkach duch przodków ożył;
Chcieli grać w diabełka;
Pan Mikołaj bank założył,
A w banku perełka.
Polska w banku była droga,
A bank to nie lada!

(s. 181)

Dalej następuje zestaw celnie skreślonych piórem ironisty sylwetek głównych protagonistów powstania listopadowego. Galerię tę otwiera portret Wielkiego Księcia Konstantego, z którego to „nie był bankier”, gdyż:

Chciał z Chłopickim razem,
Po partacku — grać na fanty,
Układami, nie żelazem.
Czuł wyraźnie przegraną, prosił o akordy;

(s. 181)

Mimo to nie najgorzej wyszedł na tej grze, właśnie dzięki Chłopickiemu:

[...] dyktator akordować radził;
Uradzono, zrobiono — i Konstanty hordy
Ściągnął z banku, i całe za Bug uprowadził.

(s. 181)

Autor napisanego w dniach powstania *Mazura na cześć dyktatora*, który *położył pierwsze zasady upadku narodowej sprawy*, zarzucającego Chłopickiemu zdradę, nie szczędzi go i tutaj. Odwołując się do jego znanej wśród społeczeństwa skłonności do karcianych rozrywek, poeta tak przedstawia objęcie przez niego dyktatury:

Chłopicki wziął taliję — i chociaż od dawna
Dobrze znał naturę kart,
Lecz dłoń do faraona tylko była wprawna,
W diabełka, on diabła wart.

(s. 181)

W końcu więc:

Wzięli taliję sejmowi
I dali Radziwiłłowi,
Jak bez niego, tak i z nim.
Aż Radziwiłł
Sam się zdziwił,
Skąd ta grzeczność przyszła im?

(s. 182)

Najobszerniejszy i przesycony najostrzejszą ironią portret otrzymał w tym poemacie generał Skrzynecki, który „wziął taliję od niechcenia” (s. 183), co akurat niezbyt zgadza się z prawdą, gdyż liczne ówczesne świadectwa dowodzą, że sam usilnie o to zabiegał. Po pierwszych zwycięstwach jednak wnet:

[...] zapomniał, że taliję trzyma,
Urwał laurów bałkańskich i na nich zadrzymał.

(s. 183)

Dalej następuje najbardziej zjadliwa ironia w portrecie Skrzyneckiego, który:

[...] wzorem Herkulesa, po trudach zwycięstwa,
Do stóp pani Janowej poszedł po nagrody;
Bo piękność, jak świat światem, jest nagrodą męstwa.

(s. 183)

Można doszukać się w tym wyraźnej aluzji do innego słynnego ze zwycięstw Jana — oczywiście Sobieskiego, który po wiedeńskiej wiktorii również powrócił do swej „pani Janowej”. Wspomnienie Herkulesa może być w tym kontekście odniesieniem nie tylko do mitologii, ale także do słusznej postury króla Jana III. Skrzynecki porzuca więc wojsko, gdyż „serce, ty wiesz, nie kamień” (s. 184), i udaje się do swej małżonki. „Ukląkszy przy jej stopie” (s. 183) deklaruje on:

„O! za żadną w świecie chwałę,
Już z Warszawy do Moskali,
Od ciebie, me niebo całe!
Twój luby się nie oddali!”

(s. 184)

„Pani Janowa”:

[...] nieprędko, nieprędko rzekła: „O mój luby:
Dobre niebo spełniło wszystkie moje śluby.
Z krwawych bojów wracasz cały,
Otoczony blaskiem chwały;

[...]

Tutaj, tutaj, na mem łonie,
 Uwieńczone twoje skronie,
 Po wojennych trudach złóż!"

(s. 184)

Ironia jest tutaj wielopłaszczyznowa. Wynika już z samego porównania obu Janów wracających do swych małżonek — Sobieskiego po druzgocącym zwycięstwie nad Turkami, które przeszło do historii jako jedno z najświetniejszych w dziejach polskiego oręża, i Skrzyneckiego osiadającego na laurach już po pierwszych sukcesach i uznającego, że jego imię „już w Polsce i w Europie głośnie” (s. 183). Scenę powrotu wodza kłękającego u stóp swej małżonki odnieść trzeba jednak także do tak ważnego w tym poemacie mitu pożegnania ułana i dziewczyny — jako jeszcze jeden element zmierzający do jego zburzenia. Ta scena to przecież parodia konwencjonalnego obrazu powrotu ułana-rycerza do oczekującej go dziewczyny. Następowало to jednak zwykle po skończonych, zwycięskich bojach, a nie w chwili, gdy sam był ojczyznę pozostawał zagrożony.

Narrator poematu Gosławskiego raz jeszcze ironizuje, obdarzając Skrzyneckiego imieniem bohatera poematu Mickiewicza:

Tak, pod mirmem w Warszawie, na miłości łonie,
 Drzymał stary Wallenrod przy siwej Aldonie,
 Wielbiąc sercem rycerskim poważne jej wdzięki.

(s. 185)

Jeszcze bardziej ironiczny wydźwięk ma aluzja do wybujałych ambicji generała. Poeta przypisuje mu bowiem chęć włożenia sobie na skronie królewskiej korony, a więc pójścia dalej w ślady swego imiennika Jana III⁶. Małżonka jego marzy:

Śluchaj! gdybyś mógł te skronie
 Złożyć na twej łubej łonie,
 W dawnej Jagiełłów koronie!
 Wtenczas ja — twoja Janowa
 Byłabym polska królowa.

⁶ O królewskich ambicjach generała Skrzyneckiego mówiono już podczas powstania i później na emigracji. Anonimowy autor artykułu *Duch emigracji* zamieszczonego w wychodzącym w Mont-de-Marsan czasopiśmie „Czas” 10 IX 1833 r. pisał o ludziach, którzy „spełniali już zawczasu zdrowie Jana IV, który nie był ani zwycięzcą Turków, ani zbawcą chrystianizmu”. (Cyt. za: *Postępowa publicystyka emigracyjna...*, s. 121.). Zob. też M. Brandys: *Koniec świata szwoleżerów*. T. 4. Warszawa 1976, s. 191.

Radzi mu więc:

Zostań tutaj, w Warszawie. Księżę Czartoryski,
Mówią: tronu bardzo bliski;
Wtenczas, księżna Adamowa
Byłaby polska królowa.
O! tej myśli nie zniosę — jeślim tobie miła,
Zrób to, drogi mój Janie, bym królową była,
Nie uwierzysz jak twej żonie
Do twarzy będzie w koronie?

(s. 184—185)

Ironia wynikająca z porównania portretów obu Janów jest oczywista — w przypadku Skrzyneckiego droga do królewskiej korony ma prowadzić nie przez pola bitew, lecz przeciwnie — wymaga pozostania właśnie w Warszawie i snucia intryg politycznych, aby ubiec ewentualnych rywali. W dodatku motorem tych monarszych ambicji generała jest tu jego małżonka.

Dalszy przebieg powstania został ukazany już w wielkim skrócie. Ostrołęka, spod której „przyniósł pan Jan wawrzynów tylko mały snopek” (s. 185), celnie ujęty obraz sytuacji politycznej z rozgrywkami pomiędzy Rządem Narodowym, naczelnym wodzem, Sejmem, Towarzystwem Patriotycznym:

[...] tu piątka — tam as;
Pan Jan siedział spokojnie, a klub do kabałki,
Sejm pocziwy wypłatał koszalki opalki:
Miał po temu czas.

[...]
Pana Jana na Sejmie
Pożegnano uprzejmie;
Chodź ty panie Henryku!
Potrzebni nam wodze,
I nabrali bez liku
Pierwszych lepszych po drodze.
Kraj chciał piątkę, asa klub;
Poszedł as zdradziecki,
I wykopał dla nas grób:
Był to Krukowiecki!

Żle było grać na polu — zaprosił do miasta;

(s. 185)

Wreszcie nastąpić musiała ostatnia zagrywka w tej grze:

W tym dniu grozy i niesławy
Wszedł Mikołaj do Warszawy
I powiedział: „basta!”

(s. 185)

Cały ten rozdział poematu jest satyrą na polityczną historię powstania, którego przywódcy zamiast szukać rozstrzygnięć militarnych na polach bitew marnowali czas w politycznych sporach, ambicjonalnych rozgrywkach, zabiegach dyplomatycznych, próbach układów z przeciwnikiem. Ostrze satyry dosięga wszystkich, którzy mieli jakiś wpływ na losy powstania — kolejnych wodzów, członków Rządu Narodowego, Sejmu, Towarzystwa Patriotycznego.

Opis powstania listopadowego w tym poemacie pozbawiony jest elementów batalistycznych oraz rysów poświęcenia czy męczeństwa jego uczestników. Brak też mesjanizmu, którego manifestami były liczne utwory z cyklu *Poezja ulana polskiego...* i który był przedmiotem dyskusji i namiętnych sporów na kartach *Odstępcy...* Banko nie podejmuje tej problematyki — spojrzenie na powstanie listopadowe jako na swego rodzaju grę o Polskę świadczy o podejściu do tych niedawnych przecież wydarzeń z dystansem, pozwalającym na próbę podjęcia ich całościowej oceny, krytycznej, a nawet ironicznej. W przeciwieństwie do *Poezji ulana polskiego...*, będącej poetyckim świadectwem rozgrywających się wówczas wydarzeń, oraz do *Odstępcy...*, przynoszącego żywą polemikę, spory ideowe, toczone wśród zwątpienia i prób odnalezienia sensu historii i ludzkiego losu — Banko jest wyrazem osiągnięcia pewnego dystansu, choć nie wolnego od wahań i momentów zagubienia.

W stronę poematu dygresyjnego

Mówiąc o strukturze epickiej poematu wskazywaliśmy na tworzący jej podstawę fabularny wątek romansowy. Struktura ta jest jednak znacznie bardziej rozbudowana — mamy tu bowiem do czynienia nie z utworem „czysto” epickim, lecz z romantycznym poematem o wyraźnym zabarwieniu ironicznym. Jego kompozycję cechuje wysoki stopień dezintegracji — poszczególne części poematu stanowią jakby oddzielne, mniej lub bardziej autonomiczne całości, czego skrajnym przykładem jest wyłamujący się całkowicie z pierwszoplanowego wątku fabularnego rozdział *Polska w banku*. Dezintegracja ta przejawia się również w układzie struktury gatunkowej utworu, zróżnicowanej w poszczególnych jego częściach. Część pierwsza — *Rozstanie* — ma charakter epicki i mogłaby stanowić np. wstępny rozdział powieści poetyckiej. *Rozmaitości* to z kolei fragment liryczny, *Obóz ulański pod Warszawą* składa się z dумы, sceny dramatycznej i w końcu satyry. Satyrą jest cały rozdział *Polska w banku*, następnie *Bankier w kozie* to monolog liryczny, poemat epicki i scena dramatyczna, *Zamknięcie* natomiast znów wprowadza lirykę oraz finał poematu epickiego.

Choć struktura poematu wykazuje daleko posuniętą dezintegrację, to jednak wątek epicki stanowi tu szkielet konstrukcji całego utworu, w który wpisane są dygresje narratora. Poemat ten wykazuje bowiem jednocześnie wyraźną tendencję w kierunku pojawiającego się w literaturze romantycznej gatunku poematu dygresyjnego, który cechuje także otwartość kompozycji. Do niego właśnie zbliża się poemat Gośławskiego poprzez ironiczny stosunek narratora do świata przedstawionego oraz charakterystyczny układ relacji między nim a bohaterem utworu. *Banko* przynosi zdecydowany dystans narratora wobec bohatera, od którego odcina się on właśnie ironią, co stanowi jeden z wyróżników poematu dygresyjnego⁷. To właśnie różni zdecydowanie ostatni poemat Gośławskiego od jego poprzednich utworów — ironiczny dystans narratora wobec bohatera oraz przesunięcie akcentów pomiędzy liryką a epiką, gdyż liryczne podstawy wcześniejszych poematów zostały tu zastąpione konstrukcją epicką. W ukształtowaniu stosunków między narratorem a światem przedstawionym nie posuwa się co prawda *Banko* tak daleko jak ówczesne poematy dygresyjne, w których narrator przedstawia się jako twórca tekstu, konstruujący świadomie fabułę, jednak obecność pewnych elementów tej konwencji gatunkowej jest tu wyraźna.

Wybór takiej właśnie formy ostatniego poematu Gośławskiego nie był z pewnością przypadkowy. Niewątpliwie wcześniejsza twórczość poety wiodła go na tę drogę, a nawiązanie do gatunku poematu dygresyjnego najlepiej nadawało się do wyrażenia ironicznych intencji twórcy. Ważne jest i to, że poemat dygresyjny był wyrazem łamania konwencji tradycyjnej epiki, negacją eposu⁸. Zważywszy na to, że wątek epicki w tym utworze służy demitologizacji pewnych romantycznych motywów, pojęć i wartości, zbliżenie do tej właśnie konwencji gatunkowej, w której wątek epicki traktowany jest z założenia z ironicznym dystansem, staje się całkowicie uzasadnione.

Wiąże się z tym kwestia narratora i jego miejsca w strukturze utworu. W poprzednich poematach Gośławskiego oparcie ich konstrukcji na strukturze lirycznej sprawiało, że narrator wysuwał się na pierwszy plan (ze względu na to liryczne ich podłoże celowe byłoby też mówienie w ich przypadku nie tyle

⁷ „O ile w powieści poetyckiej przenikanie elementów lirycznych w obręb struktury epickiej polegało głównie na tym, że bohater i narrator uzyskiwali jednolitą perspektywę emocjonalną i ideową, o tyle w poemacie dygresyjnym — odwrotnie — ten sam proces manifestuje się poprzez podkreślanie dystansu dzielącego obie te postacie, poprzez wysunięcie na plan pierwszy »ja« narratora, który igra jak gdyby z bohaterem, odcina się od niego ironią, kpina, szyderstwem i sam odgrywa rolę pierwszoplanowej postaci. Są to dwa różne objawy tego samego zjawiska: ekspansji liryki na teren poematu epickiego.” (M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Zarys teorii literatury*. Warszawa 1986, s. 388). O romantycznej ironii i poemacie dygresyjnym, nazywanym przez autora poematem ironiczno-romantycznym, pisze także S. Kawyn (*Poemat ironiczno-romantyczny*. W: *Studia i szkice*. Kraków 1976, s. 37), wskazując, że gatunek ten powstał wskutek mieszania pierwiastka epickiego, lirycznego oraz ironii.

⁸ M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Zarys teorii literatury...*, s. 270.

o narratorze, ile o podmiocie lirycznym, który w partiach epickich przyjmował funkcję narratora). Epicka struktura poematu *Banko* sprawia, iż mamy do czynienia właśnie z epickim narratorem, ale i on w pewnym stopniu „wychyla się” spod warstwy epickiej dzięki warstwie dygresyjnej. W dygresjach objawia się jego podmiotowość, jego czynny stosunek do świata przedstawionego, również do wątku epickiego, który jest tu przedmiotem komentarzy narratora. Przejawem tego jest także ironia, kształtująca stosunki pomiędzy narratorem a światem przedstawionym. Osiągana ona jest przede wszystkim za pomocą metafory gry, obecnej już w tytule poematu i odnoszącej się do wszystkich podejmowanych w nim spraw — miłości, życia, ojczyzny, powstania — stanowiącej jednocześnie ważny element podtrzymujący jedność całości poematu daleko posuniętej otwartości i fragmentaryczności jego kompozycji. Powtarzające się w niektórych partiach poematu niemal co kilka wierszy słowo „banko” w różnych kontekstach pochodzi wprost z terminologii karciarskiej, w której oznaczało ono całą pulę — sumę stawek, złożoną przez graczy, o którą następnie toczyła się gra. Określenie „bić banko” oznaczało postawienie na jedną kartę sumy równej całej puli znajdującej się w banku, stąd też w przenośni „grać banko” znaczyło stawiać wszystko na jedną kartę, robić krok stanowczy i ryzykowny⁹. W tym też znaczeniu słowo to pojawia się w poemacie, ale z reguły w partiach o charakterze satyrycznym, tzn. w scenie w obozie ułańskim i w innych opisach ułańskiego życia, a także w satyrycznym obrazie przebiegu powstania listopadowego. Ułan „gra banko” o dziewczynę:

Która piękna — banko o tę!
Wszystkie piękne — wszystkie banko!
(s. 176)

Ułański etos kładący stawiać wszystko na jedną kartę dotyczy także samego życia, o które przychodzi zagrać śmierć:

Przyjdzie z kosą i zapyta:
„A co w banku?
Twoje życie!
Banko; ciągnij mój kochanku!”
(s. 193)

Może to stać się i w taki sposób, że „granat huknie wielkie banko” (s. 176), jak przydarzyło się to Hubertowi.

Okrzyk „Banko!” rozbrzmiewa nie tylko podczas toastów w ułańskim obozie. Oznacza on również walkę, w której stawką jest nie tylko własne życie, ale i przyszłość ojczyzny. „Banko” oznacza więc tutaj tyle samo, co dewiza

⁹ Zob. *Słownik języka polskiego*. Red. W. Doroszewski. T. 1. Warszawa 1958, s. 339.

„tryumf albo zgon”. Takim postawieniem wszystkiego na jedną kartę był sam wybuch powstania, kiedy to:

Zagrzmiało wielkie banko
Nocy Listopada.

(s. 181)

Nie krzyczał „banko” prowadzący asekurancką, kunktatorską politykę Chłopicki, więc w końcu:

Banko! krzyknął graf z Bałkanu!
[...]
Banko! krocie dział zagrzmiały,
Banko! rzekła zgraja;

(s. 182)

„Banko” Skrzyneckiego przyniosło zwycięstwo pod Iganiami, zmarnowane szanse dalszej walki doprowadziły jednak do tego, że następne „banko” było klęską Ostrołęki.

Poemat *Banko* zawiera wiele dygresji, zarówno tych wypowiedzianych przez narratora na serio, jak i ironicznych, zmierzających do obnażenia romantycznych mitów. W warstwie dygresyjnej pojawiają się tematy dobrze znane z wcześniejszej twórczości Gosławskiego, choć często podejmowane w zupełnie inny sposób, świadczący o ewolucji poglądów twórcy poematu. Powraca np. kwestia roli kobiet w patriotycznym wychowaniu kolejnych pokoleń, problem walki „za wolność naszą i waszą” — bez ironicznego kontekstu, jak w poemacie poprzednim. Taki jest bowiem los pokoleń w kraju, gdzie nawet:

[...] dziecię z łona Matki rwane od siepaczy
Jakby już przeczuwało dnie swego męczeństwa [...]

(s. 197)

Zupełnie inny niż w *Odstępcy*... jest tu obraz społeczeństwa kraju skutego niewolą, pogrążonego w żałobie, próżno oczekującego powrotu uwięzionych i zesłanych:

Słońce tam wstaje smutne i zachodzi krwawe;
[...]
Tam z okiem zapłakanem niejedna rodzina
Wypatruje powrotu ojca albo syna;
Co wleczony w kajdanach podłą ręką zbirów,
Poszedł bez pożegnania na pustki Sybirów!
[...]
To kraj łez i ciężkiego niebłogosławieństwa!
[...]
My tułacze wygnani od rodzinnej ziemi,
Litujem się ich dołi, i płaczem nad niemi.

(s. 196—197)

Dziewczyna nie zapomniała, jak w *Odstępcy...*, swojego ukochanego:

On poszedł; może poległ, żadnej o nim wieści
Prócz dawnego wspomnienia i świeżej boleści.

(s. 197)

Pojawia się w tym poemacie także obraz tułaczy i refleksja nad ich losem. Tak jak w *Poezji ulana polskiego...* i w *Odstępcy...*, tak i tu zostali oni ukazani jako ci, którzy wierni swym ideałom woleli zginąć lub iść na wygnanie, niż spodlić się ugodą ze zwycięzcami. Jedyny nowy akcent to pojawiająca się i w odniesieniu do nich, wszechobecna w całym poemacie metafora gry.

Poemat ten jest wyrazem przełomu, dokonującego się w owym czasie w świadomości polskiego romantyzmu, dla którego problematyka okresu przedpowstaniowego i wyrażające ją środki ekspresji artystycznej stały się przebrzmiałe w nowej sytuacji. Światopogląd wczesnoromantyczny w obliczu tragedii narodu po klęsce powstania oraz osobistych doświadczeń żołnierzy i emigrantów okazywał się nieprzydatnym narzędziem poznania i interpretacji rzeczywistości, a wypracowanie nowego — wpisującego te doświadczenia człowieka pierwszej połowy XIX wieku w spójny system, nadający im pewien sens i porządek — jeszcze się nie dokonało¹⁰.

Poemat jest świadectwem takiego właśnie zagubienia i rozdarcia świadomości jednostki, której dotychczasowy światopogląd i system wartości ulega zachwianiu, podważona zostaje wiara w sens dotychczasowych ideałów. Uznawane stereotypy i mity romantyczne, łącznie z uświęconymi wartościami z patriotycznego kręgu, zostały tu poddane próbie ironii, satyry, parodii, prowadzącej do ich demitologizacji. Tematy poematu — wątek romansowy, tragedia powstania — stanowiące materiał na utwór tragiczny, nie zostały rozwinięte zgodnie z konwencjonalnymi oczekiwaniami, ale sprowadzone właśnie do ironiczno-satyrycznych realizacji. Jest to więc zabieg odwrotny niż stosowany w poemacie heroikomicznym, gdzie temat żartobliwy otrzymywał formę poezji wysokiej, bohaterskiej. Tutaj tragedia otrzymuje postać groteski, perypetie miłosne nie prowadzą — jak chociażby w *Tęsknocie* — do tragicznego finału, a wizja powstania listopadowego przybiera formę nie heroiczną, lecz satyryczną.

A jednak — nie cały świat przedstawiony ukazany został tu w taki sposób. Gdyby utwór poprzestawał na przedstawieniu wątków epickich traktowanych z ironicznym dystansem przez narratora, byłby on rodzajem pamfletu obyczajowego czy politycznego — jak zresztą sugerują to dawniejsze interpretacje utworu. A przecież obok satyry czy ironicznej parodii znaleźć tu można równie silnie brzmiący ton tragizmu, zawarty jednak nie w epickich wątkach,

¹⁰ Zob. I. Opacki: „Ewangelija” i „nieszczęście”. W: Idem: *Poezja romantycznych przełomów*. Wrocław 1972, s. 119—131.

kreślących perypetie miłosne bohatera poematu i przebieg politycznych wydarzeń powstania, ani w obrazie obozu ułańskiego — pojawia się on we fragmentach dygresyjnych oraz w refleksjach narratora. Z jednej strony poemat burzy romantyczne mity i stereotypy, z krytycznym, ironicznym dystansem podchodzi do niedawnych wydarzeń składających się na tragedię całego narodu — a jednocześnie w tonie jak najbardziej serio pobrzmiewają w nim patriotyczne emocje, składany jest hołd poświęceniu Polek, ukazany posępny obraz zniewolonego, pogrążonego w żałobie kraju, którego społeczeństwo poddawane jest represjom. Tym bardziej bez śladów ironii przedstawiony został tułacz los emigracji. Współistnienie w obrębie tego utworu dwoistego stosunku do rzeczywistości jest niewątpliwie także świadectwem kryzysu światopoglądowego literatury romantycznej przełomu lat dwudziestych i trzydziestych, która podając w wątpliwość i negując uznawane dotąd wartości, pragnie jednocześnie ocalić te spośród nich, które mogą stać się fundamentem dojrzałego, kształtującego się w latach popowstaniowych światopoglądu polskiego romantyzmu.

Ostatni poemat Gosławskiego jest równocześnie świadectwem siły ducha autora, któremu dane było przeżyć klęski i nieszczęścia narodu, dni walki i upadku, wygnanie, wreszcie więzienie, gdzie zakończył życie. To także świadectwo drogi jego ewolucji literackiej, biegnącej od wyrastającego z klasycystycznych jeszcze korzeni, choć całkowicie już romantycznego poematu opisowego *Podole*, poprzez poemat dramatyczny i lirykę, aż po próby sięgnięcia po formę poematu dygresyjnego. Opanowanie różnych form gatunkowych w twórczości Gosławskiego idzie w parze z umiejętnością konstruowania złożonych gatunkowo struktur utworów z zachowaniem ich jedności i integralności. Otwartość ich kompozycji i złożoność tych poematów sprawiają, że nie można w ich przypadku mówić w ścisłym znaczeniu o ich przynależności do danego gatunku, lecz jedynie o ich strukturze gatunkowej, co zresztą było zjawiskiem częstym w literaturze tego okresu. Wspólną cechą wszystkich utworów Gosławskiego jest określająca je i nadająca liryczne ramy sytuacja pożegnania — z Podolem w pierwszym z poematów, ze światem młodzińskich ideałów w *Tęsknocie*, z ojczyzną w cyklu *Poezji ulana polskiego...*, z Europą w *Odstępcy...*, aby wreszcie w poemacie *Banko* poddać ironiczną rewizji sam mit pożegnania.

Ostatnie, drobne utwory poety, pisane już w więzieniu, mają charakter pogodnie ironiczny i żartobliwy, jakby na przekór niełatwym przeżyciom, jakie znosić musiał ich autor. Można jedynie przypuszczać, że zapowiadały one nowy rozdział twórczego rozwoju talentu poetyckiego autora *Podola*. Świadectwem tych dróg jest właśnie *Banko*.

INDEKS OSÓB

Adolf R. zob. Rościszewski Adolf
 Agamemnon 156
 Aleksander I Romanow, cesarz ros. 128
 d'Arlincourt Wiktor 8
 Arystoteles 69—70

Bachtin Michaił 29
 Bar Adam 14—16
 Barthes Roland 139
 Bem Józef 103
 Boileau-Despréaux Nicolas 14, 18
 Bóg 116—120, 125—130, 135
 Brandys Marian 102—104, 143, 148, 158, 180
 Bratkowski Stefan 21
 Brodziński Andrzej 95
 Brodziński Kazimierz 40, 116, 126
 Budzyński Michał 149, 167
 Byron George Gordon 14, 20, 32—33, 99, 152

Chłopiński Józef 85, 94, 96, 100, 178, 185
 Chodakowski Zorian Dołęga (pseud., właśc. Adam Czarnocki) 43—46, 59
 Chodkiewicz Jan Karol 38
 Chrystus 116, 118, 121—125, 139, 160, 162
 Chrzanowski Ignacy 14
 Cincinnatus Lucius Quintus 50

Cyncynat zob. Cincinnatus Lucius Quintus
 Czarniecki Stefan 97
 Czartoryski Adam Jerzy 101, 181

Danilewiczowa Maria 83
 Dąbrowski Jan Henryk 131
 Delille Jacques 20, 37, 49, 56
 Dembiński Henryk 181
 Dmochowski Franciszek Ksawery 42
 Dmochowski Franciszek Salezy 15—16
 Doroszewski Witold 184
 Dr Antoni J. zob. Rolle Antoni Józef
 Dwernicki Józef 86, 104
 Dybicz (Diebitsch) Iwan 14, 82, 111

Feliński Alojzy 119, 128

Galle Henryk 14, 52, 81, 83, 166
 Garczyński Stefan 32, 65—66, 92, 116, 125, 132, 135, 164
 Giergielewicz Mieczysław 11, 16, 21, 35, 40, 46, 60, 121, 147, 159—160, 162—163
 Ginkowa Łucja 39, 46
 Głowiński Michał 183
 Godebski Cyprian 50, 95, 120
 Goethe Johann Wolfgang 14, 20

- Golański Filip Nereusz 48, 54
Goszczyński Seweryn 11, 41—42, 60, 116
Grabowski Michał 11
Grzymała Franciszek 15
- Herkules 179
Homer 19
Horacy zob. Horatius Flaccus Quintus
Horatius Flaccus Quintus 14, 16, 18—19
- Ibrahim Pasza, wódz egipski 154—155, 161—162
- Jagiellonowie 180
Jan Ewangelista, św. 117
Jan III Sobieski, król polski 179—180
Jandołowicz Marek (ks. Marek) 68
Janion Maria 65, 84, 93—94, 106, 116, 118—119, 122, 130, 132
Jasiński Jakub 120
Jasiński Maurycy (pseud. Maurycego Golańskiego) 83, 167
Józef, książę zob. Poniatowski Józef
Judas 101
- Kajzarow Paisij 11, 83
Karpiński Franciszek 8, 99
Kawyn Stefan 183
Kiciński Bruno 15
Kniaźnin Franciszek Dionizy 42
Kocój Henryk 113
Konstanty Pawłowicz, wielki książę ros. 14, 178
Kossakowski Józef Ignacy 21
Kostkiewiczowa Teresa 21, 34, 51—52
Kowalczykowa Alina 14, 65
Kowalski Franciszek 67, 99
Kozmian Kajetan 14—16, 21, 37, 50, 56—57, 120
Krasicki Ignacy 42, 50
Krański Wincenty 15, 50
Krański Zygmunt 135
Krasuski Jerzy 151
Krukowiecki Jan 101—102, 181
Kryński Jan 95, 103, 113, 145
Krzemiński Stanisław 14
Kuźma Erazm 151, 153
- Lewandowski Władysław 102, 141
Lewicki Karol 149, 168
- Libera Zdzisław 12, 95, 97, 99, 119—120, 161
Lipiński Karol 67—68, 104, 132
- Łojek Jerzy 102, 112
Łubieński Tomasz, gen. 143
Łukasz Ewangelista, św. 118, 122
Łukaszewicz Witold 102, 141
- Maciejewski Janusz 121
Maciejewski Marian 12, 29, 58, 71
Macpherson James 40—42
Malczewski Antoni 11, 39—40, 45, 50, 55, 60, 73—74
Marc E., grafik franc. 9
Marcinkowski Kajetan Jaksa 21
Marek, książę zob. Jandołowicz Marek
Markiewicz Henryk 64, 98, 128
Matka Boska 125
Mączewski Przemysław 14, 61, 78
Michalscy z Kordyszówki 13
Michalska Melania 13, 103
Michalski Lucjan 103
Mickiewicz Adam 7—8, 14, 21, 32, 45, 60, 64—65, 72, 77, 80, 96, 98, 104—107, 114, 117—118, 121, 128, 132—134, 140, 153, 156, 162, 164, 170, 172, 180
Mikołaj I Romanow, cesarz ros. 128, 142, 144, 148, 178, 181
Mochacki Maurycy 16, 18—19, 46, 50, 55, 93, 100, 106
Mojżesz 44
Morawski Franciszek 15
Murawjow (Murawjew) Michail 90
- Niemcewicz Julian Ursyn 15, 21, 97, 119—120, 161
- Odyniec Antoni Edward 7, 15, 46
Okopień-Sławińska Aleksandra 183
Olizar Gustaw 15
Opacka Anna 56, 71, 92
Opacki Ireneusz 12, 39, 56—57, 68, 77, 92, 98, 123, 137, 186
Ordyniec Jan Kazimierz 7, 15
Osiński Ludwik 14—16
Osjan 40—41, 43—44
Ossowska Maria 41
- Paskiewicz Iwan 143, 148
Pełowski Franciszek 115

- Pestel Paweł 90, 112, 114, 121—122, 124, 132
Piaśt, legendarny książę polski 119
Pilecki Antoni 60
Pinard August 83
Podbielski Henryk 69
Pol Wincenty 99
Poniatowski Józef 90, 114
Przybylski Ryszard 50, 57, 113
- Radziwiłł Michał 179
Roksolana (Roksolanka), żona Sulejmana II Wspaniałego 26
Rolle Antoni Józef (Dr Antoni J.) 13—14, 16, 166
Rolle Karol 14, 83
Rolle Michał 83, 103
Rościszewski Adolf (Adolf R.) 86, 97, 104, 122
Rozwadowski Wincenty 83
- Schiller Fryderyk 14, 20
Scott Walter 14, 20, 40
Shakespeare William 14, 20
Siemieński Lucjan 13, 83—84, 142, 167
Skowronek Jerzy 113
Skrzynecki Jan 101, 179—181, 185
Sławiński Janusz 183
Słowacki Euzebiusz 34, 48
Słowacki Juliusz 32, 62, 65, 68, 132, 135, 156, 164
Słowaczyński Andrzej 100
Smolarski Mieczysław 84, 99, 101
Sobieski Jan zob. Jan III Sobieski
Soliman zob. Sulejman II Wspaniały
Stępnik Krzysztof 29—30
Straszewska Maria 62
Strzetelski Jerzy 41
Suchozanet Nikołaj, gen. ros. 85, 90, 94, 109, 110
Sulejman (Soliman) II Wspaniały, sułtan tur. 26
Szaniawski Jan Kalasanty 61
Szekspir zob. Shakespeare William
- Toll Karol Ferdynand 111
Tomaszewski Dyżma Bończa 20
Trembecki Stanisław 7—8, 21, 34—35, 56
- Trojanowiczowa Zofia 12
Trzynadłowski Jan 21
Tymowski Kantorbery 95
Tyszyński Aleksander 60
- Vergilius Maro Publius 14, 19
Volney Constantin François de 40
- Wawrzykowska-Wierciochowa Dioniza 108
Weiss Tomasz 98
Wereszczyński Aleksander 82, 103—104, 117, 132
Wergiliusz zob. Vergilius Maro Publius
Wężyk Franciszek 21, 95
Wierzbicki Andrzej 151
Windakiewicz Stanisław 21, 45, 79, 166
Witkowska Alina 21, 132
Witwicki Stefan 135
Woronicz Jan Paweł 15, 119—120, 126—127, 129
Wójcicki Kazimierz Władysław 13, 21, 99
Wyka Kazimierz 14, 19, 59, 104, 135
- Zaborowski Tymon 45, 95
Zajewski Władysław 85, 115—116
Zakrzewski Bogdan 128
Zaleski Józef Bohdan 8, 11, 40, 55, 60, 74, 104—106
Zaliwski Józef 11, 83, 141, 143, 167
Zawisza Czarny z Grabowa 161
Z.D. 86—87, 121
Zdziarski Stanisław 11, 13, 38, 40, 46—47, 64, 83—84, 143, 168
Zdziechowski Marian 33
Zgorzelski Czesław 77
Ziejka Franciszek 139
Zielińska Marta 65, 106, 170
Zieliński Andrzej 85, 94, 96, 98, 100, 109—111, 115, 131
Zienkiewicz Leon 8, 84, 168, 175
Znamirowska Janina 95, 100, 102, 107, 110—111, 113, 115, 117, 126
Zygmunt Luksemburski, cesarz niem. 161
- Żmigrodzka Maria 94, 113, 119, 132, 168

Jacek Lyszczyzna

The poetic works of Maurycy Gosławski

Summary

Maurycy Gosławski (1802—1834) is today a virtually unknown poet, al though at one time — and especially in the period of the November Insurrection (1830) — his poetry enjoyed great popularity. Viewed from the perspective of one and a half centuries his works would appear to be of interest not only as reflecting certain processes taking place in literature during the eighteen twenties and thirties, but also as an original and valuable contribution to the development of Polish Romantic poetry. In reminding us of the complete writings of Gosławski the author of this book focuses special attention on the problems presented in the genological structure of the works considered, treated as the starting point for further research investigations. The monographic nature of this study is the reason that a chronological system has been taken, and in line with this the particular chapters are devoted to the successive works of the poet, marking the evolutionary stages in his poetic development.

The first large work written by Gosławski, not taking into account juvenile poetic dabbings, is the poem *Podole*, representing an interesting attempt at creating a romantic form of the descriptive poem. Starting from certain assumptions recognised as fundamental for this genre, the poet goes beyond the classicist framework of its models. The possibilities for such new formations inherent in the specific genre structure of the descriptive poem were cleverly exploited by Gosławski, consistently remaining in agreement with the requirements of the new trend.

The next successive work is the poem *Tęsknota* (*Yearning*), written already in the eighteen twenties, but finally completed after the defeat of the November Insurrection. This verse has a complex genre structure in which narrative parts are interwoven with dramatic scenes. In this work, offering a reckoning with the ideals of early Romanticism, the narrator appears as the author of the poetry, aware of his role, unfolding before the reader the actual process of creating the poem and underlining its literary nature.

Poezja ułana polskiego poświęcona Polkom (*Poetry of a Polish uhlan dedicated to Polish women*) is a cycle of verses by Gosławski, himself a participant in the November Insurrection, and forms a logical linking of the whole, the common feature of which is the identity of the presented world and also a common begetter: the poet-soldier. The Romantic postulation of the agreement between poetry and deeds is expressed here with the conviction that deeds become the manifesto and the fulfilment of the truths pronounced with the poetic word. Describing Poland's role in these verses as the „bulwark of freedom”, in conjunction with the sanctification of the actual conception of freedom and the fight undertaken in its name, is a consequence of accepting a messianic vision of the world and of history. Gosławski's lyrics of the Insurrection time were thus an important link in the development of the idea of Polish national messianism.

Gosławski's next poem, entitled *Odstępca albo renegat* (*Apostate or renegade*) was written after the defeat of the November Insurrection, viewed from the perspective of life in emigration, as one of the works in the „reckoning with the past” trend. This poem, depicting the process of collapse of the national romantic myths, but also the mechanism of birth of new myths, is at the same time a poem on the development of Romantic awareness.

In the last of the poems, given the title *Banko* (*Banco*), the tide of the principal stream leads unerringly to shattering, by means of irony, of the myth of romantic love, and to questioning the authenticity of feeling and the serious importance of the experiences of heroes. This work also contains a chapter which is an ironic picture of the November Insurrection and its leaders. This attitude adopted by the narrator towards the presented world and the way he distances himself from the heroes of the poem, and again the open nature of the composition, are important qualities that bring this work closer to the Romantic digressive poem genre.

Яцек Лыщина

Поэтическое творчество Маурыцы Гославского

Резюме

Маурыцы Гославски (1802—1834) это поэт сегодня почти забыт, хотя когда-то его произведения — особенно в период ноябрьского восстания — пользовались большой популярностью. С перспективы полтора века его творчество оказывается интересующим не только как отражение некоторых процессов, происходящих в литературе 20. и 30. годов прошлого столетия, но также как оригинальный и ценный вклад в развитие поэзии польского романтизма. Напоминая совокупность его поэтических трудов, автор книги особое внимание уделяет проблемам генеалогической структуры рассматриваемых произведений, считаемой пунктом выхода для дальнейшего хода исследовательского следования. Монографический характер работы высвал, что принято в ней хронологическую композицию, согласно которой отдельные главы посвящены очередным произведениям поэта, значащим этапы эволюции его творчества.

Первым большим произведением Гославского, не считая его юных поэтических упражнений, была поэма *Podole*, представляющая собой интересный эксперимент создания романтической формы описательной поэмы. Исходя из некоторых, признанных фундаментальными для этого жанра, положений, поэт выходит далеко за классицистические рамки его образцов. Возможности таких преобразований, находящиеся в самой жанровой структуре описательной поэмы. Гославски сумел умело использовать, проводя их настойчиво согласно требованиям нового течения.

Очередным его произведением была поэма *Tęsknota*, писанная еще в 20-е годы, а окончена полностью после поражения ноябрьского восстания. Она обладает сложной жанровой структурой, в которой повествовательные партии переплетаются с драматическими сценами. В этом произведении, представляющим собой расчет с идеалами раннего романтизма, повествователь появляется как сознательный своей роли создатель текста, раскрывающий перед читателем сам процесс образования поэмы и подчеркивающий его литературность.

Названный *Poezja ulana polskiego poświęcona Polkom* цикл стихотворений Гославского — участника ноябрьского восстания — представляет собой логически связанную совокупность, общим знаменателем которой является тождественность изображенного мира и общий субъект: поэт-солдат. Романтическое требование согласия поэзии и действия здесь выражено убеждением, что действие становится свидетельством и дополнением истин, провозглашаемых поэтическим словом. Представление в этих произведениях роли Польши как „предгорья свободы”, соединенное с сакрализацией самого понятия свободы и борьбы, проводимой в ее имя, вытекает из принятия мессианского видения мира и истории. Итак, лирики Гославского о восстании оказались важным звеном в развитии идеи польского национального мессианизма.

Другую проблематику затрагивает следующая поэма Гославского названная *Odstępcą albo renegat*, написанная уже после поражения ноябрьского восстания с перспективы эмиграции, как одно из первых произведений „расчетного” течения. Это произведение, иллюстрирующие процесс падения национальных мифов, но также механизм рождения новых мифов является одновременно поэмой с развитием романтической сознательности.

В последней из поэм, названной *Banko*, пробог основного сюжета ведет к настойчивому разрушению с помощью иронии, мифа романтической любви, к подверганию сомнению подлинности чувств и серьезности переживаний героев. Произведение содержит также главу, представляющую собой ироническую картину ноябрьского восстания и его руководителей. Такое соотношение повествователя к изображенному миру к его дистанция по отношению к героям поэму, а также открытость композиции, это характерные черты, приближающие произведение к романтическому жанру дистрессивной поэмы.

nr inw.: BGN - 286



BG N 286/1467

ISSN 0208-6336
ISBN 83-226-0592-7